جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت

التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية
- دراسة تحليلية ومقارنة -

The Artistical Formation In Contemporary Ceramic Sculptures In Egypt And Syria
- Analytical Comparative Study -

رسالة مقدمة من :
سمير منير رحمة
المعيد في قسم النحت
بكلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق

إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان
للحصول على درجة الماجستير في الفنون الجميلة
تخصص (نحت)

إشراف
أ.د. فاروق إبراهيم محمد
الأستاذ المتفرغ في قسم النحت
في كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان

٢٠٠١

إهداء

- إلى من ضحى بحياته وسهر الليالي ... أبي وأمي.
- إلى من شاركني حياتي ... أخوتي .
- إلى أمل مستقبلي ... زوجتي .

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت

قرار لجنة المناقشة والحكم

لرسالة الماجستير المقدمة من :

الباحث/ سمير منير رحمة

المعيد في قسم النحت
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة دمشق

إنه فى يوم السبت الموافق ٢٠٠١/٤/٢٨ فى تمام الساعة السادسة مساءاً؛
اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د. **فاروق إبراهيم محمد** استاذ متفرغ في قسم النحت
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان (مشرفاً ومقرراً)

أ.د. **محروس أبو بكر عثمان محمد** أستاذ الخزف في قسم التشكيل المجسم
كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان (عضواً)

أ.م.د. **أحمد عبد العظيم جاد** استاذ مساعدفي قسم النحت
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان (عضواً)

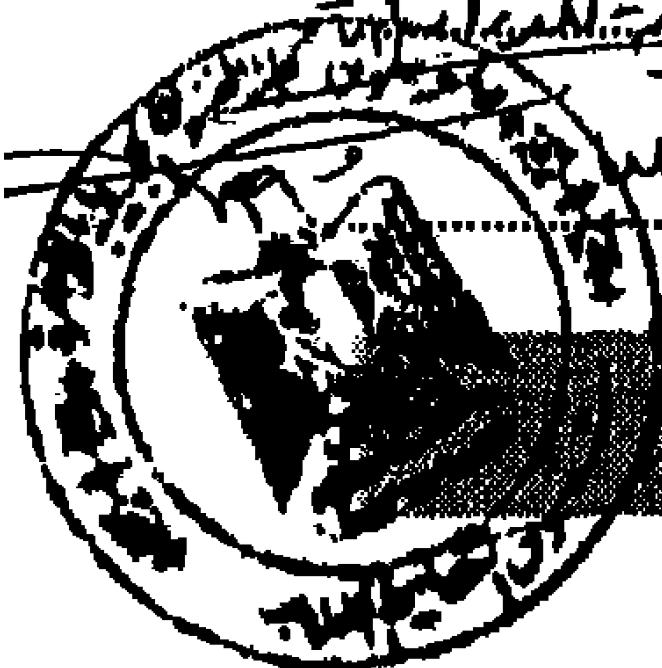
وذلك لمناقشة الرسالة المقدمة من الباحث/ سمير منير رحمة ،
وموضوعها :

التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية

(دراسة تحليلية ومقارنة)

وذلك للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص نحت ، وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا الرسالة وقرأها كل منهم وأعدوا تقريراً فردياً بصلاحيتها للمناقشة ، وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا وفحص النماذج الفنية وبعد المداولة .. قررت اللجنة منح الباحث / سمير منير رحمة ، درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص نحت .

أعضاء اللجنة	التوقيع
أ.د. فاروق إبراهيم محمد	....
أ.د. محروس أبو بكر عثمان محمد	....
أ.م.د. أحمد عبد العظيم جاد	....



شكــر وتقديـر

لايسعني بداية وقبل الخوض في غمار هذا البحث سوى أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير وأسمى آيات العرفان بالجميل **للأستاذ الدكتور/ فاروق إبراهيم محمد** ، أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، جامعة حلوان ، لما قدمه لي من فيض خبرته ومعرفته لإخراج هذا البحث بصورة لأئقة تتابعاً لجهوده السابقة في إنشاء قسم النحت في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق .

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والحكم على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث وهم : -

الأستاذ الدكتور / محروس أبو بكر عثمان محمد استاذ الخزف ورئيس قسم التشكيل المجسم سابقاً في كلية التربية الفنية - جامعة حلوان .

والأستاذ الدكتور / أحمد عبد العظيم جاد ، الأستاذ المساعدفي قسم النحت في كلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان .

ولي عظيم الشرف لما لهم من إسهامات واضحة في الحركة التشكيلية المعاصرة وماقدموه من توجيه وإرشاد .

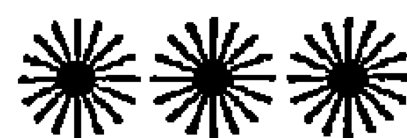
كما أتقدم بالشكر للسادة الأساتذة بقسم النحت في كليتي الفنون الجميلة في دمشق والقاهرة على المساعدة والتوجيه ، مما كان له دور في إتمام هذا البحث العلمي والفني .

ولا أنسى بالشكر لكل من ساعدني وكان إلى جانبي طوال الوقت .

والله ولي التوفيق ،،،

الباحـــث

محتويات الرسالة



• فهرست الأشكال •

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
	الباب الأول	
	الفصل الأول	
(١)	شكل يوضح مراحل بناء وعاء خزفي بطريقة الحبال الطينية	٣٩
(٢)	رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (١)	٤٠
(٣)	رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (٢)	٤١
(٤)	رسم توضيحي لأفران السحب السفلي	٤٢
(٥)	رسم توضيحي لأفران هوفمان	٤٣
(٦)	رسم توضيحي للأفران النفقية	٤٤
(٧)	جدول لأكاسيد الطلاء الزجاجي	٤٥
(٨)	جدول لمواد الخزف الأولية	٤٦
(٩)	شكل آنية بالبريق المعدني للفنان « سعيد الصدر »	٤٧
(١٠)	شكل آنية بتقنية خزف الراكو للفنانة « آمال مريود »	٤٨
	الفصل الثاني	
(١١)	تمثال لبقرة (من عصر ما قبل الأسرات)	٦٢
(١٢)	تمثال دمية لإمرأة (عصر ما قبل الأسرات)	٦٣
(١٣)	تمثال لأنثى (عصر ما قبل الأسرات)	٦٤
(١٤)	تماثيل شوابتي (شكل التابوت)	٦٥
(١٥)	تمثال لفرس النهر (عصر الأسرات)	٦٦
(١٦)	تمثال خزفي لقنفذ (الأسرة ١١)	٦٧
(١٧)	تمثال لجمل يحمل خمس أوان مع رجل (العصر البطلمي)	٦٨
(١٨)	تمثال تناجرا	٦٩

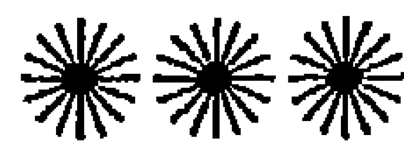
الفصل الثاني

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
	الفصل الثاني	
(١٠٣)	عمل «تكوين» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٤٨
(١٠٤)	عمل «شكل إنساني» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٤٩
(١٠٥)	تفصيل لعمل «شكل إنساني» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٥٠
(١٠٦)	عمل «العائلة» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٥١
(١٠٧)	عمل «بورتريه» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٥٢
(١٠٨)	عمل «تكوين معمارى» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٣
(١٠٩)	عمل «بيوت دمشقية» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٤
(١١٠)	عمل «تكوين خزفي» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٥
(١١١)	عمل «تكوين حر» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٦
(١١٢)	عمل «تكلى» للفنان «عاصم الباشا»	٢٥٧
(١١٣)	عمل «خصوبة» (١) للفنان «عاصم الباشا»	٢٥٨
(١١٤ آ)	وجه جانبي لعمل «خصوبة» (٢) للفنان «عاصم الباشا»	٢٥٩
(١١٤ ب)	واجهة أمامية لعمل «خصوبة» (٢) للفنان «عاصم الباشا»	٢٦٠
(١١٥)	عمل «شاب» للفنان «عاصم الباشا»	٢٦١
	الفصل الثالث	
(١١٦ آ)	عمل «العودة من الحقل» للفنان «سعيد الصدر»	٢٧٧
(١١٦ ب)	تفصيل لعمل «العودة من الحقل»	٢٧٨
(١١٧)	عمل «وجه فتاة» للفنان «سعيد الصدر»	٢٧٩
(١١٨)	عمل «الحصاد» للفنان «عبد المنعم محمدمحمد»	٢٨٠
(١١٩)	عمل «إنتظار» للفنان «عبد المنعم محمد محمد»	٢٨١
(١٢٠)	عمل «العودة من الحقل» للفنان «سيد عبد الرسول»	٢٨٢

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(١٢١)	عمل « العروسة » للفنان « أحمد عبد الوهاب »	٢٨٣
(١٢٢)	عمل « بورتريه » للفنان « أحمد عبد الوهاب »	٢٨٤
(١٢٣)	عمل « عروسة » للفنان « محمد حسام الدين »	٢٨٥
(١٢٤)	عمل « نساء تدمريات » للفنان « أحمد الأحمد »	٢٨٦
(١٢٥)	عمل « خمار » للفنان « عبد الله عبد الغني »	٢٨٧
(١٢٦)	عمل ديك (٣) للفنان « فاروق إبراهيم »	٢٨٨
(٦٣ ب)	عمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »	٢٨٩
(١٢٧)	عمل « ديك » للفنان « سيد عبد الرسول »	٢٩٠
(١٢٨)	عمل « حصان » للفنان « مراد كمال يوسف »	٢٩١
(١٢٩)	عمل « سمكة » للفنان « محمد حسام الدين »	٢٩٢

الفصل الرابع

(١٣٠)	عمل « إيقاع » من أعمال الباحث	٢٩٧
(١٣١)	عمل « تكوين» من أعمال الباحث	٢٩٨
(١٣٢ آ)	عمل « رحيل » من أعمال الباحث	٢٩٩
(١٣٢ ب)	وجه جانبي لعمل « رحيل »	٣٠٠
(١٣٣)	عمل « السلام » من أعمال الباحث	٣٠١
(١٣٤)	عمل « وجه » من أعمال الباحث	٣٠٢



مقدمة البحث

● المقدمـــــة :

إذا كان الفـن هو المـرآة الصادقة التى تعكس الصورة الحقيقية الكاملة لحضارة شعب ما ، وكان هو الوسيط الذي يعبر عما يجيش في الصدور من مشاعر وأحاسيس مختلفة نشأت في ظل تقاليد ومعتقدات معينة ، فلابد من وسيلة يستطيع التعبير من خلالها ، وكانت خامة الطين أول تلك الوسائل المتناولة لقربها منه ولسهولة التعامل معها ، بالاضافة لوجود بيئة حضارية تدفع بها نحو التطور .

هكذا كانتا منطقتي بلاد الشام ووادي النيل وسطاً خصباً لنمو هذا الفن بما تميزتا به من فكر حضاري عبر مختلف العصور ، ووجود تلك الخامة بشكل وافر (طمي الأنهار) .

فبدأ إنسان تلك المناطق يشكل فيها بالإضافة إلى أوانيه وحاجياته الاستخدامية أشكالاً تمثيلية لعناصر الحياة من حوله كالإنسان والحيوان معبراً عن معتقداته وأفكاره الأسطورية التي سيطرت عليه آنذاك .

وأخذ مفهوم التمثال الخزفي أو الفخاري يتطور شكلاً ومضموناً من عصر لآخر تبعاً لتغير المفاهيم الاجتماعية والفكرية والدينية السائدة ، إلى أن وصل لمفهوم تشكيلي تعبيري خالص في العصر الحديث ، يعبر عن فكر الفنان وأسلوبه الخاص ، من هذا المنطلق إتخذ الباحث عنواناً لموضوعه :

« التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية »

محاولاً تقديم بحث متواضع يتناول فيه الشكل النحتي الخزفي المعاصر في مصر وسورية بالتحليل والدراسة وصولاً لاستخلاص قيم التشكيل الخزفي الخاصة ، مروراً بمفهومه في العصور السابقة إضافة لتسليط الضوء على بعض تقنيات ومواد الخزف .

● مشكلة البحث :

١ - الإختلاف حول مفهوم الشكل الجديد لأعمال النحت الخزفي .

٢ - إن الدراسات السابقة لم تحدد بدقة تعريفاً واضحاً لما يتضمنه النحت الخزفي.

٣ - هل إستطاع النحات المعاصر باستخدامه لخامة الخزف الوصول بالنحت الخزفي إلى تكوين ذو قيم تشكيلية وتعبيرية تواكب تطور فن النحت عموماً ؟ .

٤ - في مصر وسورية تجارب هامة في مضمار النحت الخزفي لم يتم دراستها بشكل وافٍ .

● مسلمات البحث :

- ظهور وتطور فن الخزف رهين بوجود وتوفر المادة الأولية لصناعته ، وكذلك لوجود حضارة فكرية مميزة .
- تعتبر حضارة وادي النيل وبلاد الشام مهداً لنشوء وتطور فن الخزف .
- لمادة الخزف إمكانيات خاصة يجب إحترامها وعدم تجاوزها .
- تعتبر خامة الطين من أقرب وأهم الخامات لدى الإنسان .

● فروض البحث :

- يفترض الباحث أن النحت الخزفي يمتلك قيم تشكيلية جمالية وإبداعية كالتعبيرية والرمزية لا تعزله عن باقي أعمال النحت .
- يفترض الباحث أن اللون قيمة جمالية هامة من قيم التشكيل في النحت الخزفي .
- يفترض الباحث وجود نحت خزفي معاصر تأثر بالموروث الشعبي والتراثي المحيط به .

● أهداف البحث :

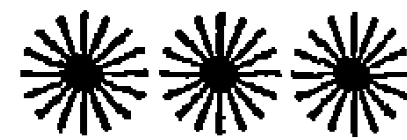
- تسليط الضوء على بعض تقنيات فن النحت الخزفي .
- التوصل لمفهوم واضح للتشكيل النحتى الخزفي .
- دراسة عناصر التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر .
- إبراز القيم التي تميز النحت الخزفي عن الاتجاه التطبيقي أو الوظيفي في فن الخزف .
- التوصل إلى صورة واضحة للنحت الخزفي تبين مكانته الفنية بالنسبة لفن النحت .
- إن تجربة النحت الخزفي المعاصر في كل من مصر وسورية تستدعي دراسة تحليلية وافيه .

● حدود البحث :

- التطور التاريخي لمفهوم النحت الخزفي في مصر وسورية عبر العصور .
- النحت الخزفي المعاصر في كلا البلدين .

● منهج البحث :

- تاريخي - تحليلي .



الباب الأول

مفهوم النحت الخزفي وتقنياته في مصر وسورية عبر العصور

- **الفصل الأول :** الخزف والنحت الخزفي وتقنياته .
- **الفصل الثاني :** مفهوم النحت الخزفي في مصـــر عبر العصور .
- **الفصل الثالث :** مفهوم النحت الخزفي في سورية عبر العصور .

الفصل الأول

الخزف والنحت الخزفي وتقنياته

• الطينة ومنشؤها :

الطينة (Clay)من الخامات الطبيعية القديمة التي إستخدمها الإنسان لصنع أوانيه وحاجياته منذ أن وعى وأدرك إمكانيات تلك المادة في التشكيل بالحذف والإضافة والبناء بها وعليها بإعتبارها خامة طيعة ، فهي تعتبر الأساس لدى الخــــزاف .

وهي " مادة غروية لدنة ، ليست أصلية بل ناشئة عن تفكك وإنحلال أنواع معينة من صخور أصلية " (١) . هي صخور القشرة الأرضية الحاوية للفلسبار كالجرانيت والبازلت وغيرها ، حيث تحللت تحت ظروف من الضغط الشديد ودرجات الحرارة العالية تحت سطح الأرض .

---

(١) الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة : زكى إسكندر ، القاهرة ، دار الكتاب المصرى ، ١٩٤٥، ص ٥٩٦ .

وتحوي الطينة في تركيبها على بللورات دقيقة جداً من معدن يسمى «كاولينات» (Kaolinite) وهو عبارة عن «سيليكات الألمنيوم المائية»، حيث تحوي على (٤٧٪ سيليكا و ٣٩٪ الومينا و ١٤٪ ماء)، وهذه البللورات الصغيرة يبلغ سمكها العشر من طولها، فهي صفائح دقيقة ذات حدود سداسية وأسطح منبسطة، بالإضافة إلى مواد أخرى بمقادير صغيرة وبنسب متفاوتة لبعض الشوائب الطبيعية، ولاسيما القلويات ومركبات الحديد (أكسيد الحديد الذي يسبب اللون) وكربونات الكالسيوم ومواد عضوية (من الدبال) والكوارتز والماء .

ويأتي دور الماء في الربط بين الصفائح التي تنزلق على بعضها البعض لتعطي للطين خاصية المرونة .

الفخار (Biscuit) : عند تعريض مشغولات الطين إلى درجات حرارة معينة فإنها تدخل بمجموعة من العمليات والتغيرات الكيميائية (أثناء الحريق) تؤدي إلى تصلب الطينة حيث تتغير خواصها الفيزيائية ولا تعود قابلة للتشكيل أو التأثر بالماء، وهذا ما يعرف بـ «الفخار» .

الخزف (Ceramic) : وهو فخار حرق مرة ثانية بعد طلائه بمادة زجاجية هي «الطلاءات الزجاجية» .

النحت الخزفي (Ceramic Sculpture) : هو تعبير عن اشكال مجسمة بخامة الطين التي يتم بعد ذلك حرقها بدرجة حرارة تناسبها، وإعطائها الواناً أو طلاءات زجاجية، ومايميز هذه الأشكال بالإضافة لخواص الخامة ماتحمله من قيم جمالية وتعبيرية ورمزية .

" ومن الجدير بذلك أن التماثيل المصنوعة من الخزف لا تعتبر فناً تطبيقاً إلا في حالة إنتاج أعداد وفيرة منها بطريقة صناعية كسلعة .. أما الفنان الذي يشكل تمثاله فهو ليس إلا خزافاً وإنتاجه لا يدخل ضمن فن الخزف التطبيقي، وهناك خطأ شائع عند منظمي المسابقات الفنية والمعارض العامة

يجعلهم يدرجون التماثيل الخزفية ضمن أعمال الخزف بدلاً من إدراجها ضمن أعمال النحت " [١] .

ولكى يصل الفنان بأعماله الخزفية إلى نتائج مضمونة عليه دراسة الطينات بأنواعها لمعرفة خواص كل منها الميكانيكية (من حيث قابليتها للتشكيل أو الصب) ، والمتعلقة بخواصها الكيميائية من حيث تركيبها وتأثير درجات الحرارة عليها .

فيستطيع بذلك إستغلال إمكانياتها كاملة وإيجاد خلطات منها تخدم هدفه وغرضه منها .

● أنواع الطينات :

يوجد فى الطبيعة أنواع كثيرة من الطينات ، تتميز عن بعضها البعض بما تحتويه من مواد طبيعية تؤثر في خواصها .

١. الكاولين (Kaolin) :

كما ذكرنا أن أصل الطينات عموماً هو تحول الفلسبار الموجود في صخور القشرة الأرضية إلى معدن الكاولينيت (Kaolinite) بعملية تعرف بـ « التكولن » [٢] .

---

(١) صبحي الشاروني : الفنون التشكيلية ، الطبعة الأولى ، (القاهرة ، دار النشر والتوزيع العربي ، ١٩٨٤) ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٢) حسين ايوب حسن ، عبد الوهاب محمود مرسى : « حراريات السيراميك » ، مطبوعات وزارة التربية والتعليم ، ١٩٩٧ ، ص ٥٣ .

نتيجة لتأثير الماء على الفلسبار ويتوفر عوامل طبيعية من ضغط وحرارة وبمرور الزمن ، حسب المعادلة :

فلسبار + ماء ⟵(حرارة) الكاولينت + سليكات بوتاسيوم أو صوديوم + سيليكا

وبعد هذه العملية إما أن يبقى الناتج مكانه مع الصخور الأم « الكاولين » ويسمى بالطينة الأوليه .

وإما أن ينتقل بفعل عوامل التعرية والمياه إلى مناطق أخرى ويطرأ عليه التغيير بحجم حبيباته ، وبما يضاف إليه من شوائب ومواد عضوية .

إذاً الكاولين من الطينات الأولية لذلك لا تحتوى على شوائب لبقائها فى أماكن تحولها من فلسبار إلى كاولين ، فهو يوجد على شكل جيوب متداخلة مع صخور القشرة الأرضية .

" وهى أكثر الطينات جميعاً بياضاً ، بسبب إحتوائها على نسبة ضئيلة من الحديد ، ولذلك فهي العنصر الأساسي للخزف الأبيض ، والبورسلين ، ولأن الكاولينات لا تتمتع بمرونة كبيرة ، وهي ذات قوة جفاف ضعيفة وتعكس الحرارة إلى حد بعيد فهي ليست مناسبة لصناعة الخزف إلاّ إذا خلطت بعناصر أخرى " (١) .

فالكاولين غير قابل للتشكيل بسبب لدونته المنخفضة ، حيث أن اللدونة هي قابلية المادة للتشكيل تحت تأثير الضغط الميكانيكي بدون أن تفقد قوة ترابطها ، وتحتفظ بشكلها الجديد بعد زوال المؤثر .

والسبب المباشر لإنخفاض اللدونة هو إحتواؤه على السيليكا الحرة والمتحدة وكذلك حجم حبيباته الكبير .

---

(١) ف. هـ نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة : سعيد الصدر ، (القاهرة ، دار النهضة العربية) ، ص ١٣٩ .

والكاولين مادة بيضاء أو مصفرة ، ذات ملمس دهني ضعيف ، وله رائحة طينية عند عجنه بالماء كما أنه يقاوم فعل الأحماض والقلويات والحرارة ، فهو لا ينصهر إلا في درجات حرارة عالية تصل إلى ١٨٠٠ ° م .

٢. طينة الكرات (Ball Clay) :

تتميز هذه الطينة انها ذات حبيبات دقيقة تجعلها مرنة جداً ، فهي شديدة اللدونة والتماسك وقوة الإلتصاق ، كما أن معدل إنكماشها كبير لذلك لا تستخدم وحدها أبداً ، بل تضاف في الخلطات التي تستخدم بطريقة الصب ، وهي أقل نقاءً من الكاولين كما ان لونها اقل بياضاً .

٣. الطينة الحديدية « متوسطة الحرارة » :

تمتاز هذه الطينة بشدة تماسكها ونعومة ملمسها وإرتفاع لدونتها ، فهي صالحة للتشكيل منفردة ، إلاّ انه يمكن أيضاً إضافة بعض الطينات أو مواد أخرى إليها لتحسين خواصها الحرارية أو لإعطائها ألواناً معينة ، أو للتقليل من إنكماشها .

وتحوي الطينة على نسبة عالية من أكسيد الحديد تتراوح بين (٤ ـ ٧٪) وهو مصدر اللون في الطينة الذي يتدرج بين (الأصفر والأحمر) ، كما تحوي على نسب صغيرة من كربونات الكالسيوم وبعض القلويات والشوائب .

وتحرق هذه الطينة بدرجة حرارة (٧٥٠ ـ ٩٠٠ ° م) وهي تقبل الطلاءات الزجاجية الشفافة والمعتمة التي تسوى على درجات حرارة منخفضة .

ومن هذه الطينات في جمهورية مصر العربية (الطينة الأسوانية) التي تعطي لون الكريم بعد حرقها ، وبالتحليل الكيماوي للطينة تبين متوسط تركيبها بالنسب التالية (١) :

---

(١) حسين أيوب حسن ، عبد الوهاب محمود مرسي : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٢ .

نسبة الرطوبة	٢ - ٢,٥٪	أكسيد الألمنيوم والتيتانيوم	٢٩ - ٣٠,٥٪
نسبة الفقد بالحرارة	٩ - ١٠,٥٪	أكسيد الحديد	٤,٥ - ٨٪
ثانى أكسيد السيلكون	٤٧ - ٥٣,٥٪	أكسيد الكالسيوم	٠,٣ - ١,٨٪
أكاسيد أخرى	٠,٥ - ١٪		

٤ - طينات منخفضة الحرارة :

وهي غالباً طينات رخوة ذات ألوان قاتمة بعد الحريق ، كما أنها تحرق بدرجات حرارية منخفضة لإحتوائها على كميات كبيرة من مساعدات الصهر القوية ، من قلويات ومواد جيرية .

وتتنوع هذه الطينات تبعاً لنوع مساعدات الصهر التى تحويها ، ومن هذه الطينات (الطينة السيليسية الصفراء - أو الجيرية - أو القلوية - وكذلك طمي الأنهار والتربة الزراعية) .

وهناك مواد غير مرنة تضاف للطينات للتحسين من خواصها الميكانيكية (لتصبح صالحة للنحت الخزفي) وللتخفيض من خواصها الحرارية كمساعدات صهر *.

" مساعد الصهر هو المادة التي تعمل على خفض درجة حرارة الإنصهار عندما تخلط بمادة أعلى منها في درجة الإنصهار ، وتستعمل مساعدات الصهر مع الطين في عجائن الأجسام الخزفية لتعمل على خفض درجات حرارة الإنصهار الجزئي لبعض جسيمات الطين في عمليات تسوية مشغولاتها ، كما تعمل مساعدات الصهر كمواد رابطة لأجزاء الجسم الخزفي " (١) .

---

(١) علام محمد علام : علم الخزف ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) ص ٥٣ ، ٥٤ .

(*) مساعد الصهر هو الاسم الصحيح الدال على فعل المادة ، وليس الصاهر أو المصهر كما يطلقه البعض ، فالمادة لا تصهر وإنما يقتصر عملها على خفض درجة الإنصهار مما يساعد على العملية .

ومن مساعدات الصهر :

١ـ الفلسبار (Feldspar) :

ويتمثل الفلسبار بالطبيعة في صخور الجرانيت والديوريت ، وهو مقاوم لفعل الأحماض ، ويوجد منفرداً على هيئة صخور فلسبارية مثل : صخور البجمانيت والإيليت .

والفلسبار عموماً إسم لفصيلة معادن تتركب من متعدد سيليكات الألمنيوم لواحد أو اكثر من إكسيد الفلزات القلوية أو القلوي أرضية ، (إكسيد الصوديوم أو البوتاسيوم) . ولا تحتوى معادن الفلسبار على فلزي الحديد والماغنسيوم مطلقاً .

٢ـ السيليكا (Silica) :

وهو ثاني أكسيد السيلكون ، ويتواجد في الطبيعة على هيئة بللورات أو ذات تبلور جزئى أو غير متبلورة ، وتستعمل السيليكا في الصناعات الخزفية بعد تنقيتها من الشوائب وتجهيزها ، وتعمل السيليكا في الخلطات الخزفية كمساعد صهر وكمادة رابطة من أجل :

" ١ ـ لتقليل معدل الإنكماش بالجفاف ، وبالتالي المساعدة في منع تشقق القطع الخزفية .

٢ ـ لإعطاء تسوية افضل بتقليل معدل الإنكماش عند التسوية .

٣ ـ لتؤدي وظيفة الهيكل الذي يحافظ على شكل القطعة الخزفية فى الفرن "(١).

وتوجد خامات السيلتيكا في الطبيعة كمعادن مثل حجر الكوارتز ، والكوارتزيت والحجر الرملي والصوان ... فهي تمثل حوالي (٧٥٪) من صخور القشرة الأرضية ... كما تعتبر السيلكا مادة الزجاج والتزجيج الأساسية .

---

(١) ف ـ هـ نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٩ .

• طرق التشكيل بالطينات :

١ ـ التشكيل بالصب أو الضغط :

هاتان الطريقتان تعتمدان على إنجاز نموذج للشكل المطلوب بأي نوع من الطينات ثم أخذ قالب جصي عكسي مدروس لهذه القطعة ، وتعتمد طريقة التشكيل بالصب على طينة سائلة (مستحلب) تماثل العجينة اللدنة في التركيب الكيميائي ، إلا أنه تزيد فيها نسبة الماء المضاف ، مع إضافة نسبة ضئيلة من المواد الكيميائية الخافضة للزوجة (كسيليكات الصوديوم) حتى يكتسب المستحلب سيولة كافية تمكنه من ملء فراغات القالب الجصي .

وعند صب المستحلب في القالب الجصي يقوم القالب بإمتصاص الماء وتترسب الحبيبات على جداره الداخلي ، مكونة طبقة يتزايد سمكها بمرور الوقت وتأخذ شكل القالب بكافة تفاصيله .

وعند الوصول إلى السماكة المطلوبة يتم إيقاف عملية الترسيب بتفريغ القالب من المستحلب المتبقي ، علماً أنه يوجد في القالب جزء إضافي على الشكل الأساسي مهمته إحتواء كمية زائدة من المستحلب تعادل النقص الحاصل نتيجة إمتصاص القالب للماء .

وبعد فترة لا تتجاوز ٣ ساعات يتم فتح القالب وإخراج القطعة ، ثم تهذيبها من الزيادات عند حدود قطع القالب ، ومن الطينات المناسبة لهذه الطريقة تلك التى تخلط معها طينة الكرات .

أما طريقة التشكيل بالضغط فهي تعتمد على طينة ذات لدونة (Plasticity) مناسبة كالتي تستخدم للتشكيل على الدولاب ، ويتم إعداد شرائح طينية بسماكة تتناسب وحجم العمل ، بحيث نضع الشريحة داخل القالب (كل قطعة من القالب على حدى) ، ويتم ضغطها بحيث تأخذ شكل القالب الداخلي ، بعدها يتم تركيب القطع مع بعضها البعض ولحامها من الداخل بنفس الطينة .

٢ـ التشكيل المباشر باليد :

وتحتاج هذه الطريقة إلى إستخدام طين ذي لدونة متوسطة ، لنتمكن من البناء والصعود بها بشكل عمودي ، وليكون التماسك جيداً يجب أن تعجن الطينة عجناً جيداً لتكون متجانسة وخالية من الفقاعات الهوائية أو الشروخ ، وعملية البناء هذه يمكن أن تتم بطريقتين :

البناء بالحبال أو بالشرائح الطينية :

أ ـ البناء بالحبال : هذه الطريقة قديمة ولاتزال مستخدمة حتى الآن ، وهي تسمح بإنتاج أشكال مختلفة ومتنوعة بإستخدام أدوات بسيطة ودون تدريب طويل ، ويجب أن يكون الطين الخاص بالتشكيل متميزاً بخاصية اللدونة ، كما يجب أن يكون ذو ليونة واحدة في جميع أجزائه .

ولبناء شكل إناء بطريقة الحبال نقوم بهذه الخطوات كما في شكل (١) ، علينا أولاً التأكد من لدونة الطينة وتجانسها ، ثم نضع القاع الذي نريده لهذا الإناء ، من حيث شكله الدائري أو غيره ، فنضع قطعة من الطين ونضغطها على الطاولة لتصبح مسطحة وبسماكة معقولة ثم نكشطها ليكون سطحها مستوي ، ونحدد الشكل المطلوب عليها (دائرة) ونقطعه ونحذف الطين الزائد عن الشكل ، بعد ذلك نقوم بإعداد الحبال الطينية اللازمة لعملية البناء ، بأن نأخذ كتلة من الطين ، ثم نلفها بين الكفين لنشكل أسطوانة . بعدها نقوم بوضعها على طاولة مصقولة السطح ونأخذ بلف الأسطوانة إلى الأمام والخلف ويضغط بسيط ومتعادل على جميع أجزائها لتكون متساوية الأقطار ومنتظمة ، ومن الضروري أن تكون الكفين مندتين للمحافظة على عدم جفاف الطينة .

ثم نأخذ الحبل الأول ونلفه فوق سطح القرص الطينى من الخارج وتضغطه بخفة ، وإذا كان الطين بليونة صحيحة أخذ العمل طريقه بخطى عادية ولا حاجة لإضافة السائل الطيني بين الحبال .

وعندما يأخذ الحبل مكانه دائرياً فوق القرص نستمر به لطبقة أخرى فوق الحبل الأول ونضغطه بخفة ليلتصق بما تحته .

أو يمكننا قطع الحبل ولصق أطرافه ثم البدء بطبقة ثانية ، وبعد وصول الجدار إلى الإرتفاع المطلوب يجب أن تسوى الحبال حتى تصبح سطحاً واحداً بضغط طينة الحبل الأول على ما تحته . حيث يسوى الجدار من الداخل والخارج بنفس الطريقة مع المحافظة على ثخانة موحدة ، وهكذا حتى نصل إلى الشكل الكامل ، بعدها نضبط الإرتفاع من جميع الجهات بعدة قياس لتكون منتظمة .

هذا ويجب على الخزاف أن يتخيل شكله المطلوب على الدوام ، ليستطيع الوصول إليه من خلال تركيب الحبال فوق بعضها البعض بعد ذلك يتم التجهيز النهائي للسطح عندما تكون القطعة في ليونة الجلد ، وتستخدم إسفنجة مبتلة لترطيب سطح الطينة ولرفع الأجزاء البارزة الصغيرة من فوقه ولملء ما يوجد به من ثقوب صغيرة ، ويمكن أيضاً العمل بورق الحف بعد جفاف القطعة .

ومن المهم بهذه الطريقة هو التأكد من لصق الحبال مع بعضها جيداً ، وكذلك إستخدام طينة ذات تجانس وليونة واحدة .

ب- البناء بالشرائح الطينية : بهذه الطريقة يتم بسط الطينة بسماكة واحدة على طاولة (مغطاة بقماشة مبللة) بواسطة الرابوق *، ثم تقطع هذه الرقعة الطينية إلى المساحات المطلوبة ، بعدها يتم تركيبها مع بعضها بحذر كي لا تمتط ، مع مراعاة وصل القطع بشكل جيد من خلال تخشين السطح المشترك وترطيبه بالسائل الطيني .

(*) الرابوق : اسطوانة خشبية ملساء تستخدم في مد الطينة إلى مسطحات .

• عمليةالحريق(Firing) :

" إن عملية الحريق هي إحدى العمليات الدقيقة المعقدة في صنع الخزف " [1] .

فالحريق مرحلة أساسية لإتمام الشكل الفخاري أو الخزفي ، كذلك هو إمتحان للخزاف ، حيث يكشف ما هو خطأ أثناء التنفيذ ، بقدر ما هو يثير الرضا في النفس عند إخراج قطع جميلة من الفرن .

ومن المهم جداً قبل بداية الحريق أن تكون المشغولات قد جفّت تماماً من رطوبتها ، وذلك بعيداً عن التيارات الهوائية المباشرة حيث تجف المشغولات ببطء حتى لا يحدث بها تشققات بسبب الإنكماشات الحاصلة نتيجة تبخر الرطوبة الذي يبدأ من السطح الخارجي للعمل بإتجاه الداخل .

وتتميز كل طينة عن غيرها بنسبة إنكماشها تبعاً لدرجة نعومة ذراتها أو ما تحتويه من مواد خشنة غير لازبة * مثل : المرو والفلسبار الذي يقلل من نسبة الإنكماش .

هذا ويتخلص المشغولات من الرطوبة تصبح أكثر تماسكاً منها في الطينة اللدنة التي تتأثر بأي قوى خارجية تسبب لها التشوهات ، ولكن في نفس الوقت يكون الجسم بعد الجفاف هشاً نسبياً لفقده الماء .

أما الحريق فإنه يحول الجسم إلى مادة صلبة ثابتة تقاوم العوامل الخارجية ، ويمكن أن نقسم الحريق لثلاثة مراحل :

---

(١) ف . هـ نورتن : المرجع السابق ، ص ٥٥ .
(*) غير لازبة (غير متماسكة) .

١ـ الحريق الأول « مرحلة البسكويت » (Biscuit) :

ويتم في هذه المرحلة التخلص من باقي الرطوبة والماء في المشغولات ، حيث لابد وأن يحتفظ الجسم بقدر بسيط من الرطوبة ، يتم التخلص منها في درجات حرارة تتراوح بين (١٥٠ ـ ٢٠٠ْ) حيث يتم رفع درجة حرارة الفرن بالتدريج حتى لايؤدي تبخر الماء إلى إنفجار القطعة أو تشققها هذا ويحتفظ الجسم بقدر من الماء متحد معه كيميائياً تبعاً لتركيب الطينة (AL203.2Sio2.2H20) ، ويتم التخلص منه نهائياً عند درجة حرارة حوالي (٨٠٠ْم) [1] حيث تنتهي عملية الإنكماش .

وفى هذه المرحلة أيضاً تتم عملية الأكسدة للشوائب (عضوية - كربونية ، أو غير عضوية - كربونات وكبريتات) من خلال الهواء الجوي الغني بالأكسجين عند درجة حرارة تتراوح بين (٣٥٠ - ٨٥٠ْم) .

أما بالنسبة للكوارتز الموجود في الجسم فيبدأ بالتحول تدريجياً بعد درجة حرارة حوالي (٥٧٣ْم) حيث يتغير نظام وحجم بللوراته .

وبشكل عام تحوي الكثير من الطينات على الكالسيوم والماغنسيوم والحديد على شكل كربونات مثل كربونات الكالسيوم غير الثابتة نوعاً فتتحلل إلى أكاسيد مطلقة ثاني أكسيد الكربون في درجات حرارة تتراوح بين (٦٠٠ْ - ١٠٠٠ْم) .

كما تتحلل السلفات في مثل هذه الدرجات تقريباً وتعطي ثاني أكسيد الكبريت ، ومع ذلك فإن كميات هذه المعادن الموجودة في الطينات تكون عادة صغيرة لدرجة أن هذه التفاعلات لا تحدث ضرراً .

---

(١) حسين أيوب حسن ، عبد الوهاب محمود مرسي : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

اما بالنسبة للمعادن الداخلة في تركيب الطينة فإنها تتحطم بفقدها الماء المتحد معها كيميائياً ويحدث تغيير في شكلها ، وعند درجة حرارة حوالي (٩٥٠° م) تعود إلى تبلورها على شكل جزئيات إبرية الشكل تعرف بـ « المليت » (سيليكات الألمنيوم AL203.2Sio2) وهذه المرحلة تعمل على زيادة قوة الجسم الخزفي .

هذه المرحلة من الحريق تنتج لنا مشغولات فخارية تحرق بدرجات حرارة مختلفة تبعاً لنوعية الطين وتركيبه الذي أنجزت منه .

٢- الحريق الثاني « مرحلة التزجيج » (Glaze Firing) :

التزجيج هو عملية وضع طبقة منتظمة من (الطلاءات الزجاجية) على سطح قطعة البسكويت بغمسها في معلق مائي للجليز ، (حيث أن ذرات الجليز لا تنحل في الماء وإنما تكون معلقة) ، عندها تمتص مسام القطعة الماء وتترسب مكونات الجليز على السطح في طبقة متجانسة منتظمة ، وتترك القطعة لتجف قبل رصها للحريق الثاني الذي مهمته إنضاج الطلاءات وإعطائها الشكل المطلوب .

بهذه المرحلة من الحريق نحصل على منتج خزفي إكتسب طبقة زجاجية ملساء تسمح بعمل تنويعات في اللون والملمس ، كما وتقوم بدور الطبقة الواقية للزخارف تحت الطلاء التي تنفذ على الجسم الفخاري مباشرة .

٣- الحريق الثالث « مرحلة الزخرفة فوق الطلاء » (Over Glaze) :

وهذا الحريق خاص بما يتم على سطح العمل من زخارف ورسوم بألوان فوق الطلاء ، ولكل نوع منها حريقه الخاص المناسب له . (وسوف نتعمق بموضوع الطلاءات والزخارف ضمن موضوع اللون) .

ومن الأهمية للخزاف معرفته لأنواع الأفران وأشكالها المختلفة من حيث نوعية الوقود المستخدم فيها أو تبعاً لأسلوب تصميمها .

● أنـواع الأفـران :

عرفت الأفران منذ القدم بأشكال مختلفة مستخدمة عدة أنواع من الوقود وتغيرت بتغير العصر وتقدمه ، فكانت أولاً تغذى بالوقود الصلب كالخشب والفحم والحطب وبقايا الأقمشة والجلود والكاتشوك وغيرها ، ثم الأفران التي توقد بالوقود السائل كالكيروسين والزيت والبترول ، ثم الأفران التي تعتمد على الوقود الغازي كالغاز الطبيعي ثم الأفران الكهربائية .

ولكل نوع من الأفران ميزات تجعله يختلف عن غيره ، من حيث تأثيره على المشغولات من خلال :

- نوعية الوقود المستخدم من حيث إنتشار الحرارة واللهب .
- إمكانية التحكم بدرجة الحرارة بشكل دقيق .
- إمكانية إتمام الأكسدة أو الأختزال .

لذلك على الخزاف أن يختار نوعية الفرن التي يتناسب مع نوعية المنتج المطلوبة .

وأغلب هذه الأفران ما يعتمد على اللهب الناري كمصدر للحرارة ، وأكثر ما تستخدم في الأعمال الشعبية والحريق الأول . فيفضل أن تكون غرفة الرص مقفلة (MuffLe) حتى لا يصطدم اللهب بالمشغولات في مرحلة الحريق الثاني .

١- أفران توقد بالخشب (Wood-Fired Kilns) :

تستخدم هذه الأفران الخشب بنوعياته المختلفة كوقود ، حيث كانت منتشرة بكثرة في المناطق التي توفر فيها الخشب عن غيره من أنواع الوقود .

وتحتاج هذه النوعية من الأفران إلى يقظة دائمة أثناء عملية الحريق ، لضبط الحرارة وجعلها متعادلة في جميع أنحاء الفرن . كما انه يفسح المجال أمام الخزاف للمشاركة في عملية الحرق وتحقيق جو مؤكسد .

٢. أفران توقد بالفحم (Coal- Fired Kilns) :

كان لهذه الآفران الأهمية نتيجة لإمكانيات الفحم في إنتاج مقدار كبير من الحرارة مقارنةً بوزنه وكثافته ، إلاّ أن له مساوئ من حيث صعوبة التحكم به ، وعدم نظافته وحاجته إلى تيار هوائي كافٍ .

٣. أفران ذات وقود سائل (Oil-Fired Kilns) :

هذه الأفران تستخدم الوقود السائل البترول ومشتقاته ، وهذا يتطلب تجهيزات معقدة نوعاً ما .

إذ أنه يعتمد على تحويل البترول السائل إلى بخار أو رذاذ تحت ضغط هوائي معين ، حيث يضخ هذا البترول بإستخدام تيار هوائي ذو ضغط عالي عبر فوهة دقيقة متحولاً إلى رذاذ يحمله الهواء المضغوط عبر الأنبوب إلى داخل الفرن حيث يتم الإشتعال على شكل لهب يمكن التحكم بشدته من خلال التحكم بتدفق الهواء والبترول إلى الحارق .

٤. أفران ذات وقود غازي (Gas-Fired Kilns) :

كما ذكرنا سابقاً " يجب أن تكون أفران الغاز من النوع ذو العلبة المقفلة (Muffle) وذلك حتى لا يصطدم الغاز المشتعل بالمشغولات ، وعندما تكون هذه الأفران مصممة تصميماً صحيحاً يمكن الوصول بها إلى درجة (١٤٥٠ ْم) وهي تعطي حرارة متعادلة بسهولة كبيرة " [١] .

ويفضل في هذه الأفران الغاز الطبيعي على أنابيب البوتوغاز ، وكذلك على الغاز الناتج من تقطير الفحم الحجري لما يحتويه من كميات كبيرة من الكبريت والتي تسبب تلفاً في الجليز .

---

(١) ف. هـ نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٧ .

ومبدأ هذا النوع من الأفران يعتمد على ضخ الغاز ضمن انبوب يتم التحكم فيه من خلال صمام ، ويحتوي هذا الأنبوب على فتحة جانبية تسمح بدخول الهواء وإمتزاجه مع الغاز المندفع بإتجاه فوهة الأنبوب الضيقة والتي تجعل من الغاز والهواء الداخلين ينطلقان بسرعة وبضغط يحققان جو الحرق المطلوب .

وهذا النوع من الأفران يساعدنا في تحقيق جو الأكسدة أو الأختزال . أما عن تصميمها فهناك نوعين :

أفران السحب العلوي (Up Draught Kilns) : حيث تدخل الغازات المشتعلة من جوانب أو أسفل الفرن وتتصاعد الغازات الساخنة إلى أعلى لحريق المنتجات ثم تسحب من أعلى الفرن إلى الخارج ، شكلى (٢ ، ٣) .

أفران السحب السفلى (Down Draught Kilns) : وتعتمد هذه الأفران على سحب غازات الإحتراق داخل الفرن من ثقوب في الأسفل ، بعد إنعكاس وإرتداد تلك الغازات المحترقة من سطوح كروية أعلى الفرن ، فيتم إستغلال حرارة تلك الغازات كاملة قبل خروجها عبر المجاري إلى المدخنة ، شكل (٤) ، هذا ويمكن إستخدام هذين الشكلين من الأفران في حالة الوقود السائل أيضاً (البترول) .

٥- الأفران الكهربائية (Electric Kilns) :

وتعتبر من أسهل أنواع الأفران إستخداماً في التشغيل ، ويعتمد تصميم هذه الأفران على حجرة مبنية من الطوب الحراري الذي يحتوي على مجاري محفورة ضمنه ، ثُبتت فيها أسلاك حرارية ملفوفة ، ويتم التحكم من خلال تخانتها وطولها ونوعها وأسلوب توزيعها داخل الفرن بدرجة الحرارة ، حتى يمكن أن تصل إلى (١٥٠٠ °م) .

وهذا النوع من الأفران يوزع الحرارة بشكل جيد ، ولا تحتاج إلى مدخنة فليس هناك عوادم ، كما أنها تتمتع بالأمان نسبياً .

وتغذى هذه الأفران بتيار كهربائي عن طريق علبة مفاتيح للتحكم بإرتفاع درجة الحرارة ، بحيث يمكننا الوصول إلى الدرجة المطلوبة تدريجياً وبدقة . كما تجهز بفتحة لإدخال المشغولات إما جانبية أو من الأعلى . ويمكن التحكم بجو الأكسدة أو الإختزال عن طريقها بإدخال المواد المنتجة للكربون ، شريطة إغلاقها بشكل محكم .

٦. أفران هوفمان (الغرف المستمرة) (Continuous Kilns) :

وهي من الأفران القديمة المستمرة وتستخدم في حريق الطوب الأحمر والطوب الحراري والأشكال السيراميكية .

ويتألف الفرن من عدة غرف متجاورة تصل بينها انابيب لنقل الغازات الساخنة من غرفة لأخرى . حيث يتم تسخين الغرف بالتدريج وعلى التوالي من خلال الغازات الساخنة ثم الوقود المشتعل الذي ينقل من غرفة لأخرى لإتمام عملية الحريق . وكذلك في دورة التبريد يتم إخراج الشعلة بعد مرحلة إخراج الغازات الساخنة والإستفادة منها لتسخين غرف أخرى ... وهكذا . شكل (٥) .

٧. الأفران النفقية (Tunnel Kilns) :

وهي عبارة عن نفق تحت الأرض من الخرسانة المسلحة لمنع تسرب الحرارة إلى الأرض وجدرانه مغطاة بالطوب الحراري .

وفي أرضية النفق سكة حديد تجري عليها عربات مبنية من الحراريات لتتحمل عملية الحريق . وقد رصت المشغولات ضمن هذه العربات التي تدفع ببطء على السكة لتواجه الغازات الساخنة المتجه إلى المدخنة ، كي تسخن بالتدريج حتى تصل إلى منطقة الحريق حيث الولاعات على جانبي النفق من الشمال واليمين . وتتابع سيرها لتبّرد ببطء أيضاً ، وتستخدم هذه الأفران في إنتاج الطوب والحراريات والسيراميك والخزف والصيني ؛ بحيث توضع ضمن صندوق مغلق كي لا تلامسها النار بشكل مباشر .

وتعتبر هذه الأفران عملية من حيث الإنتاج إذ أنها تعمل بشكل مستمر مستغلة الحرارة الناجمة عن الإحتراق ، ويمكن استعمال الوقود السائل كالمازوت أو الغازي أيضاً . شكل (٦) .

• اللون في الخزف Colour :

اللون بالنسبة للفنان الخزاف هو أحد أدواته الهامة في إنجازه لأعماله الخزفية ، وهذا اللون يختلف بإختلاف أحد الظروف من خامة وأسلوب التطبيق والحريق أيضاً ، فلكل منها تأثيره على اللون الناتج ويضيف قيمة جمالية للشكل .

ويرجع اللون في الأعمال الفخارية إلى مصدرين ، إما من خلال طلاءات ومواد مضافة على سطح العمل الفخاري كالبطانات ، أو بسبب المواد الداخلة في تركيب الطينة ذاتها قبل التنفيذ .

فأغلب الطينات تحوي على شوائب وأكاسيد ملونة أهمها أكسيد الحديد لما له من تأثير واضح على لون الأجسام الفخارية .. وقد قسم « هيرمان سيجر » تأثيرها في لون الأجسام إلى أربعة أقسام : (١)

١ - أجسام تحوي على نسب عالية من أكسيد الحديد تتراوح بين (٥ - ٩٪) ونسبة صغيرة من الألومينا تتراوح بين (١٠ - ٢٢٪) مع عدم إحتوائها على الجير ، تتلون عند تسويتها في ظروف مؤكسدة بألوان حمراء ، ويدكن اللون عند إرتفاع درجات الحرارة ، وتنطلق أبخرة حامض الكبريتوز وحامض الكبريتيك دون أن تسبب أي ضرر على اللون الناتج . أما إذا أجريت العملية بأجواء الإختزال تتلون هذه الأجسام بألوان بنية أو قاتمة أو رمادية أو سوداء . وإذا كان الجو شديد الإختزال ظهر اللون الأزرق المدخن .

---

(١) علام محمد علام : « علم الخزف » ، الجزء الثاني ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤) ، ص ٢٥٢.

٢ ـ أجسام تحوى نسبة من أكسيدالحديد تبلغ (٦٪) مع نسبة صغيرة من الألومينا تتراوح بين (١٠ ـ ٢٢٪) في وجود نحو (١٤٪) من الجير فإنها تتلون في درجات حرارة التسوية المنخفضة بألوان باهتة من الكريم ، وبألوان البني المخضر أو الأسود عن تسويتها في درجات حرارة عالية ، وتمنع أبخرة حامض الكبريتيك عند وجودها من فعل الجير في تفتيح اللون .

٣ ـ اجسام تحوي على نسبة متوسطة من أكسيد الحديد تتراوح بين (١,٥ ـ ٣,٥٪) مع نسبة عالية من الألومينا تتراوح بين (١٩ ـ ٢٦٪) تتلون بلون قمحي بعد تسويتها .

٤ ـ الأجسام المحتوية على نسبة منخفضة من أكسيد الحديد تقل عن (١٪) منه مع نسبة عالية من الألومينا فتتلون بالأبيض أو القرنفلي الباهت بدرجات حرارة منخفضة ، وأما في درجات حرارة التسوية العالية في جو مختزل فإنها تتلون بلون يتراوح بين الأبيض أو الرمادي المزرق ، وفي جو مؤكسد تكتسب لون الكريم .

● مواد تلوين الجسم الفخاري وخصائصها :

أولاً : البطانات (Engobes) :

إن أبسط طريقة لتلوين الخزف هي إعطاؤه طبقة من البطانة (Slip Coat)، وتوضع البطانة على الجسم الطيني في حالته الجلدية (Leather Hard)، فإذا كانت البطانة بنفس درجة إنكماش الطينة في الحالة الجلدية فستمسك بها جيداً ، أما إذا كان إنكماشها أكبر فيجب إضافة بعض السيليكا ، أو مالئ آخر (Filler)، وإذا كانت البطانة تنكمش أقل من إنكماش القطعة فيمكن أن يؤجل إستعمالها حتى تصل القطعة إلى جفاف العظام .

وتحدد سماكة طبقة البطانة بناءً على التأثير المطلوب الحصول عليه ، وعلى قدرة البطانة بعدم التشقق إذا وضعت سميكة ، ويمكن في حال كانت البطانة رقيقة جداً أن تغطى بطلاء زجاجي شفاف للحصول على تأثير زجاجي ، كما يمكن إضافة طبقات من البطانة للحصول على تنغيم سطحي .

كما يمكن تطبيق عجينة الطين السائلة وهي عبارة عن بطانة مكونة من خامة لها لون مختلف عن لون الجسم الذي تستخدم لزخرفته .

تركيب البطانة :

تتكون البطانة من : طينة ، مكسب عتامة ، وأكاسيد ملونة وماء . كما أن وضع هذه البطانة أو العجينة السائلة على الجسم في حالته الجلدية يعطي فرصة للخدش وإظهار ما تحته ، كذلك التنغيم في اللون .

تتنوع إستخدامات عجينة الطينة السائلة كثيراً ، من بينها مثلاً طريقة مقاومة الشمع (Wax Resist)، وفيها ترسم الزخرفة على سطح القطعة غير المحروقة بالبارفين المنصهر ، ثم توضع العجينة السائلة على السطح كاملاً، فيمنعها الشمع من الوصول إلى مكان الزخرفة ، وعند الحريق ينصهر الشمع ويفقد تاركاً مكانه طينة الجسم بلونها الأساسي .

ثانياً : الطلاءات الزجاجية (Glazes) :

تتكون الطلاءات الزجاجية عموماً من ثلاثة عناصر أساسية :
السيلكا (كأسيد حامضي) ، والألومينا مادة رابطة (كأسيد متعادل) و (الأكسيد القاعدي) كمصهر شكل (٧) ، ثم تضاف إليها الأكاسيد المعدنية للحصول على الألوان .

والمواد الأولية التي نحصل منها على هذه المكونات متعددة وكل منها يعطي نتائج مختلفة عن الأخرى ، فكلما تغيرت نسبها تغيرت النتيجة أيضاً ، كما تتغير النتيجة تبعاً لعوامل كثيرة معروفة للخزافين .

وتطبق الطلاءات الزجاجية على القطعة بعد الحريق الأول حيث تضفي عليها طبقة زجاجية شفافة لامعة (Bright Glaze) يظهر من تحتها جسم القطعة بلونه الأساسي إلاإذا اضيف للطلاء أكسيد ملون .

كما يمكن جعل الطلاء معتماً بإضافة بعض المواد كأكسيد القصدير " أو أكسيد الزركونيوم أو رماد العظام أو أكسيد الأنتيمون " [1] .

أما الطلاء المفضل للنحت الخزفي هو الطلاء المطفأ أو غير اللامع (Matte Glaze)، كي لا يحدث في العمل مناطق تعكس الإضاءة المباشرة تسئ لهيئة العمل ، أو تعكس صور ما حوله من عناصر وأشكال ، ويمكن الوصول إلى طلاء مطفأ بزيادة الألومينات في الطلاءات أو بإضافة بعض الأكاسيد كأكسيد الثيناليوم (الروتيل) .

وكما للطلاءات أنواع عديدة كذلك لها طرق مختلفة في الإستخدام على الأجسام الفخارية .

١ ـ الزخرفة تحت الطلاء : (Under Glaze)

إستخدمت الألوان للزخرفة تحت الطلاء منذ أن عرفت الطلاءات الزجاجية ، وللألوان تحت الطلاء قوة إحتمال عالية لكونها مغطاة بطبقة الطلاء التي تحميها من التلاشي ، ويعطي الطلاء الزجاجي لتلك الألوان عمقاً لا تباريه طريقة الألوان فوق الطلاء .

---

(١) علام محمد علام : « علم الخزف » ، المرجع السابق ، ص ١٧ .

ويجب أن تتصف الألوان تحت الطلاء بثباتها كي لا تتحلل وتتداخل مع الطلاء أثناء عملية الحريق .

لذلك يضاف لتلك الألوان قدر بسيط من المادة الصاهرة ليساعد على جودة الإنتشار و (٥٪) من الطلاء الزجاجي و (٥٪) من الطينة لتحقيق خاصية الإلتصاق بالجسم بعد التسوية .

ويمكن تطبيق الألوان تحت الطلاء بطرق متعددة (كالمرقاش أو برش الألوان على القطعة - أو بطريقة الطباعة بالشاشة الحريرية - أو بالرسم بأقلام ألوان تحت الطلاء) .

٢- الزخرفة في الطلاء :

وتعتمد هذه الطريقة على تنفيذ الزخرفة أو الرسوم المطلوبة على القطعة في حالتها الجلدية قبل الحريق الأول بطريقة الحز . ثم تغطى مساحات الزخرفة بالألوان حيث أن خطوط الشكل المرسوم خلقت أخاديد تمنع اللون من الخروج والتمدد خارج حدودها .

٣- الزخرفة فوق الطلاء : (Over Glaze)

وتعتبر مشابهة في تركيبها للألوان المستخدمة تحت الطلاء ، غير أنها ذات تشكيلة لونية أوسع . كما أنها تعطي تدرجات في اللون ذاته وتبدو لمساتها السطحية.

كما يجب تقوية تلك الألوان بوسيط مناسب يكسبها قواماً ، تسهيلاً لتطبيقها على الجسم الخزفي كالصمغ العربي والماء ليناسب طريقة التلوين بالمرقاش .

وتجري عمليات نضج هذه الزخارف في درجات حرارة منخفضة عن درجة الحرارة التي تم فيها نضج طبقة التزجيج تحته تبعاً للقاعدة الزجاجية ، وتستخدم هذه الزخرفة نفس الطرق التي ذكرناها سابقاً في الزخرفة تحت الطلاء .

ثالثاً : الأكاسيد الملونة :

يمكن لنا أن نصنف هذه الأكاسيد التي هي مصدر اللون في الطلاءات الزجاجية حسب اللون الذي تنتجه تبعاً للتركيب الجزيئي لكل أكسيد . حسب شكل (٨) .

أولاً : أكاسيد تلوين الأحمر :

١ـ أكسيد الحديد : (Iron Oxide)

يعطي أكسيد الحديد درجات لونية متعددة من الأصفر إلى البني والأسود تبعاً لدرجة حرارة النضج وجوه ، ففي جو مختزل يعطي لوناً أخضراً رمادياً ، إما في جو مؤكسد يعطي الألوان الصفراء أو الحمراء والبنية حسب نسبة الأكسيد .

كما يعطي في التزجيجات الرصاصية عند إستعماله بنسبة (٤٪) لوناً أحمراً قاتماً في درجات حرارة النضج المنخفضة ويسبب إضافة الجير إليه تفتيح اللون .

ويعطي الأكسيد في التزجيجات القلوية لوناً أحمراً مرجانياً عند إستعماله بنسبة (٤٪) في درجات حرارة النضج المنخفضة .

٢ـ أكسيد الكروم : (Chromium Oxide)

يستخدم أكسيد الكروم على هيئة حامض كروميك في تركيب مواد تلوين درجات اللون الأحمر ، وذلك في درجات حرارة النضج المنخفضة ، وهو أكسيد متردد يعمل كحامض في درجات الحرارة المنخفضة ، ويعطي الواناً حمراء وقرمزية بزيادة نسبة الصواهر في الجليز لحوالي (٨٥٪) [١] .

---

(١) عبد الغني النبوي الشال : « فن الخزف » (القاهرة ، مركز النشر بجامعة حلوان) ، ص ٣١.

٣ ـ أحمر الكادميوم : (Cadmiom Oxide)

يتركــــب مــــن سيلينيد كبريتيد الكادميـــــــوم ويحضر من ترسيبه محلول كبريتات الكادميوم ، بواسطة مخلوط من محلول كبريتيد وسيلينيد الصوديوم ثم يسخن الراسب في درجة حرارة (٣٠٠ ° م) .

والمادة ذات لون أحمر براق ، واللون الناتج في التزجيج المستعملة فيه بنسبة (٥٪) لون أحمر قوي جداً بدرجة حرارة منخفضة حيث يتحول إلى لون بني في الدرجات العالية في جو مؤكسد .

٤ ـ أكسيد النحاسوز : (Copper Oxide)

يعطي الأكسيد في تلوينه التزجيجات بنسبة تتراوح بين (٢ : ٨٪) لوناً أحمراً قرمزياً في درجات حرارة عالية حوالي (١٢٠٠ ° م) وفي جو مختزل ، وتضاف المادة في خلطات التزجيج على هيئة أكسيد النحاسيك الذي يختزل متحولاً إلى أكسيد النحاسوز .

ثانياً : أكاسيد تلوين الأزرق :

١ ـ أكسيد الكوبالت : (Cobalt Oxide)

هو أكسيد الكوبالتوز ، ويتكون من مسحوق بني فاحم أو أخضر زيتوني غامق ، لايذوب في الماء لكنه يذوب في الأحماض ويتحد بالألومينا والسيليكا في وجود القلوي مكوناً سيليكات ألومينات الكوبالت القلوية ذات لون أزرق كوبالتي ، وهو مادة تلوين الأزرق في جميع نواحي التزجيج وفي درجات حرارة النضج المختلفة حتى درجة حرارة (١٥٠٠ ° م) . وهو اقوى المواد في التلوين وأشدها تأثيراً في التزجيجات ، ويكسب الأكسيد التزجيجات اللون الأزرق بدرجات مختلفة تبعاً لنسبته ، فمثلاً إذا كانت نسبته لا تتجاوز (٠,١٪) يكون اللون الناتج ازرق باهت . وإذا كانت نسبته (٠,٣٪) أصبح اللون أزرق معتدل ، وازرق محمراً عند إستعمال الأكسيد بنسبة (٤٪) أما إذا زادت عن (٥٪) تؤدي إلى فساد مظهر اللون.

وأكسيد الكوبالت لا يختزل في عمليات التدخين لكن اللون الناتج يتأثر ببعض الأكاسيد الأخرى .

٢ـ أكسيد البزموت : (Bezmouth Oxide)

عند إستعمال أكسيد البزموت بنسبة (٤٪) وفى درجات حرارة النضج المنخفضة ما بين (٧٤٠ ـ ٧٨٠ ْم) يعطي لوناً أزرقاً قزحياً .

ثالثاً : أكاسيد تلوين الأخضر :

١ـ أكسيد النحاسيك : (Copper Oxide)

يلون أكسيد النحاسيك طبقات التزجيج بألوان متدرجة من الأخضر عندما يضاف بنسبة (٢٪) ، والأخضر الزرعي عند إضافته بنسبة (٦٪) ، وفي الحالتين التزجيجات رصاصية ودرجة الحرارة لا تتجاوز (١٠٥٠ ْم) .

أما في التزجيجات القلوية فيعطي لوناً فيروزياً مخضراً في وسط صوديومي ، وفيروزياً مزرقاً في وسط بوتاسيومي ، وهذا عندما يستخدم بنسبة (٢ ـ ٨٪) ، أما إذا إستعمل بنسبة أعلى من (٨٪) أصبح اللون أخضراً برونزياً .

ويعتبر أكسيد النحاسيك من أنسب مواد التلوين في التزجيجات الرصاصية ذات درجات حرارة النضج التي تبلغ (٩٦٠ م) .

٢ـ أكسيد الكروم : (Chromium Oxide)

يعطي هذا الأكسيد اللون الأخضر السندسي في تلوين التزجيجات بدرجات حرارة النضج العالية ، حيث درجة حرارة ثباته في ذلك (١٣٠٠ ْم) ، ويزداد عمق اللون بإزدياد نسبة الأكسيد المستعمل .

- فنسبة الأكسيد (٠,٢٪) منه تعطي لوناً أخضراً باهتاً .
- ونسبة (١,٥٪) منه تعطي اللون الأخضر المعتدل .
- ونسبة (٥٪) منه تعطي اللون الأخضر الغامق .

٣ـ أكسيد الحديدوز : (Iron Oxide)

يعطي الأكسيد التزجيجات لوناً أخضراً رمادياً يعرف بالأخضر السيلادوني ، وتجري عمليات النضج في جو مختزل في درجات حرارة منخفضة تتراوح بين (٧٤٠ ـ ٧٨٠ °م) .

٤ـ أكسيد النيكل : (Nickel Oxide)

هو أكسيد النيكلوز ، وهو مسحوق محضر يعطي التزجيجات الرصاصية لوناً أخضراً زيتونياً ، وتجري عمليات النضج في جو مختزل في حدود درجات حرارة اقصاها (١٠٥٠ °م) .

رابعاً : أكاسيد تلوين الأصفر :

١ـ التيتانيا : (Titanium Oxide)

هو ثانى أكسيد التيتان وهو مسحوق أبيض شديد الثبات يستخدم في تلوين التزجيجات بلون قمحي فاتح ويضاف لذلك بنسبة (١٠٪) ، ويعطي لوناً أصفراً برتقالياً عند إضافة أكسيد الأنتيمون أو أكسيد الكروم إلى التيتانيا ، ولهذه الخلطة ثبات عالي إذ تبلغ درجات حدود ثباتها (١٣٠٠ °م) .

٢ـ أكسيد الأنتيمون : (Antimony Oxide)

هو ثالث أكسيد الأنتيمون ، على هيئة مسحوق أبيض يصفر لونه عند التسخين ويعود إلى بياضه عندما يبرد .

وهو ثابت لا يتطاير إلا في درجات حرارة أعلى من (١٥٠٠ ْ) عند تسخينه تسخيناً مباشراً ، ويعطي الأكسيد اللون الأصفر الباهت في التزجيجات الرصاصية العالية ، وذلك بوجود الخارصين ويضاف لهذا الغرض بنسبة تتراوح بين (٣ - ٦٪) من وزن الخلطة.وتصل درجة حرارة نضج هذا التزجيج إلى (١٠٥٠ ْم) .

٣ـ أكسيد اليوران :

هو ثالث اكسيد اليوران ذو لون أصفر يحضر من تسخين نترات اليوران في الهواء ، يكسب الأكسيد عند إضافته إلى التزجيجات بنسبة (٨٪) درجات اللون الأصفر ، أما إذا زادت النسبة المضافة من الأكسيد عن (١٠٪) استحال اللون إلى الأسود .

وهناك مواد أخرى تعطي اللون الأصفر مثل أكسيد الكروميك ، فهو يعطي لوناً أصفراً عميقاً للتزجيجات الرصاصية عند إستعماله بنسبة (٠,٠٥٪) ، ولون أصفر براق عند إستعماله بنسبة (٠,٠١٪) ، وذلك في درجات حرارة نضج (٩٨٠ ْم) في كلا الحالتين .

خامساً : ثاني أكسيد المنجنيز : (Manganese Oxide)

وهو مسحوق غير قابل للذوبان في الماء ، و ينصهر في درجة حرارة (٥٣٥ ْم) ، ويتحلل في درجة حرارة (٩٠٠ ْ م) إلى رابع أكسيد المنجنيز ، وينتهي تحلله إلى أكسيد المنجنوز.

ويعطي ثاني اكسيد المنجنيز التزجيجات لوناً بنفسجياً عند إستعماله بنسبة (٥٪) عند نضج التزجيجات في درجات حرارة منخفضة ، وإذا أضيف له أكسيد الحديديك فإنه يعطي التزجيجات الرصاصية لوناً أسوداً فلزياً ، ويزداد بريقها بزيادة نسبة أكسيد الحديديك ، وكذلك فإن مخلوط ثاني أكسيد المنجنيز مع أكسيد النحاسيك يعطي التزجيجات الرصاصية لوناً أسوداً في درجات حرارة نضج منخفضة .

● العوامل المؤثرة في درجة اللون الناتج :

إن درجة اللون الناشئة على الجسم الخزفي المسوى سواء كانت نتيجة إتحاد الأكاسيد المكونة للطلاءات الزجاجية أو إتحاد اللون ذاته بمادة الجسم الفخاري تتأثر قوة وضعفا بعدة عوامل أهمها :

١ ـ **نوع المادة** : تعطي كل مادة من مواد التلوين اللون الخاص بها ، وقد تناولنا هذا الموضوع .

٢ ـ **كمية مادة التلوين** : يتغير تركيز اللون الناتج عند استعمال كميات متزايدة من مادة التلوين .

٣ ـ **حجم رقائق المادة** : يتأثر اللون الناتج بحسب حجم رقائق مادته فتزداد كثافة اللون عادة بزيادة نعومة الرقائق ، وكذلك يتغير عند كبر حجم رقائق بعض مواد التلوين ، كما في تغير لون أصفر الرصاص أو أصفر الكادميوم إلى الأصفر البرتقالي ، وتغير لون أكسيد الحديديك من أصفر إلى احمر بكبر حجم رقائقه وفي نفس ظروف الحرق .

٤ ـ **مادة سطح الجسم المشغول** : لمادة الجسم تأثير مباشر على صفاء اللون الناتج، ولشوائب مادة السطح تأثير ضار على مظهر اللون ، كما لتركيبه دور كبير في تحديد إمتزاج الألوان بعضها ببعض ، ودور لون الطينة على لون طبقة التزجيج الشفافة .

٥ ـ **درجة حرارة النضج** : لدرجة حرارة النضج تأثير مباشر على أكسيد التلوين المستعمل ، وذلك بسبب تغير تركيب الأكسيد المستعمل بتأثير درجة الحرارة .

__فمثلاً :__ أكاسيد التيتانيا والزركونيا وكرومات الحديد لا تعطي الواناً إلا في درجات الحرارة العالية . وعلى العكس من ذلك فهناك أكاسيد النحاسيك وأكسيد اليوران يقتصر تلوينها على درجات حرارة النضج المنخفضة .

كذلك نجد أكاسيد الحديد تعطينا اللون الأحمر في درجات نضج منخفضة ، بينما تعطينا في الدرجات العالية تدرجات في الأسود المزرق .

٦ـ **جو عمليات النضج :** عمليات النضج سوءاً للفخار أوللطلاءات الزجاجية تجري في جو عادي ،. إلا ان بعض الألوان يتوقف تلوينها على وجود جو نضج مختزل كما في عمليات التبريق الفلزي .

ومن عمليات التزجيج الملون ما يحتاج إلى إجراء عمليات نضجها في أجواء متتابعة من الأكسدة والإختزال ، كما في عمليات التبريق الملحي ، وعمليات التلوين بالإختزال ، ومن مواد التلوين ما يحتفظ بلونه الناتج في كل من الجو المؤكسد أو المختزل على السواء كما في حالة أكسيد الكوبالت وأكسيد الكروم .

كذلك نجد جو التسويه له دور في تحول اللون ، فمثلاً أكاسيد الحديد في جو مؤكسد تعطينا الألوان الصفراء والحمراء والبنية ، أما في جو مختزل تعطينا رمادي فاتح او قاتم أو لون ازرق .

٧ـ **تأثير مركب التزجيج :** فهو يؤثر في اللون الناتج لما يحتويه من مركبات مع مواد التلوين المستعملة أو ما تحدثه من تأثيرات ضوئية فمن هذه المواد ما يقوي اللون ويحسنه وأخرى تضر به كالقلويات ، ومنها ما يغير اللون كأكسيد الحديديك ، ومن المواد المؤثرة على اللون :

أ ـ أكسيد الخارصين : يحسن عند إضافته بنسبة لا تتجاوز (١٠٪) من وزن مواد التلوين المستعملة اللون الناتج ، فهو مع أكسيد الكوبالت يزيد من وضوح اللون الأزرق ، ومع أكسيد الكروم لوناً بنياً ، ومع أكسيد الحديديك وأنواع الطين الحديدي لوناً أصفراً ، إلا ان زيادة نسبة الأكسيد في مادة التزجيج تسبب عدم بريقها .

ب- أكسيد النحاسيك : يضاف بنسبة صغيرة جداً إلى خلطات التزجيج ليعمل كقاعدة متحدة مع السيليكا والألومينا لغرض تحسين اللون الناتج وخاصة اللون الأصفر الباهت الناتج عن إستعمال التيتانيا ، واللون الأزرق الكوبالتي عند استخدام مركبات من سيليكات النحاس .

جـ- أكسيد الزرنيخور : وهو اكسيد أبيض ينصهر في درجـــة حرارة (٢٠٠ْم) . ويتطاير في (٢١٨ ْم) وهو ذو تأثير سام ، يضاف بنسبة صغيرة إلى خلطات التزجيج لإكساب طبقاتها صفاءً ولمعاناً لتطايره [١] .

د - أكسيد الأنتيمون : وهو أكسيد ابيض اللون لا يذوب في الماء ، يتطاير في درجات حرارة فوق (١٥٠٠ْم) ، يضاف إلى خلطات التزجيج بغرض تنقية بنيتها من العيوب الضوئية ، كما يساعد على التخلص من الفقاقيع الغازية .

هـ - التيتانيا : هو ثاني أكسيد التيتيان ، يوجد في الطبيعة على هيئة معدن الروتيل ، والأكسيد مادة بيضاء متردد في تفاعلاته ، يضاف للحصول على بعض التأثيرات الفنية في التزجيجات .

وهناك طرق وأساليب يمكن إتباعها أثناء عملية الحريق لإنتاج طلاء خزفي مميز ، كالطلاء ذو البريق المعدني الذي نحصل عليه بتطبيق عملية الإختزال على جو الفرن .

---

(١) علام محمد علام : علم الخزف ، جزء ثاني ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦ .

الطلاء ذو البريق المعدني (Luster):

هذا الطلاء يدخل في تركيبه أحد الأكاسيد الفلزية كأكسيد النحاسيك أو اكسيد الفضة، ويتم تسويته داخل الفرن لدرجة الحرارة التي تناسبه ليتم النضج، ثم تخفض درجة الحرارة لحوالي (٦٠٠ - ٧٠٠ °م) حيث يتم إدخال مواد كربونية للفرن تحدث دخاناً كالجلود أو الكاوتشوك أو النباتات الجافة أو الأخشاب أو القلفونية على ان يتم إغلاق الفرن بإحكام، هذا الدخان الحاوي على الكربون غير المحترق يقوم بإختزال (Reduction) الأكسجين من اكسيد الفلزات في الطلاء، ويتكون الفلز على سطح المشغول ببريق أخاذ. كما في شكل (٩) للفنان «سعيد الصدر».

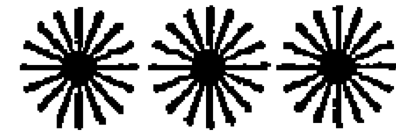
" وللحصول على افضل نتائج عند حرق الآنية في جو مختزل ينصح بأن يتم ذلك في الأفران التي يندفع فيها تيار الغازات والهواء الساخن من أسفل متجهاً إلى داخل غرفة الأواني من الاتجاه السفلي مما يتيح تخلل التيار الساخن مختلف جوانب غرفة الحرق " (١).

ويعتقد الباحثون ان أول ظهور لهذا النوع من التزجيج كان في بلاد فارس في القرن السادس الميلادي، ثم إنتشر وتطور على أيدي الخزافين المسلمين في كافة أنحاء الدولة الإسلامية في مصر وسوريه والعراق وحتى في بلاد الأندلس، وجاء إهتمام الفنان المسلم بالبريق المعدني من منطلق إستبعاده للآنية الذهبية والفضية.

---

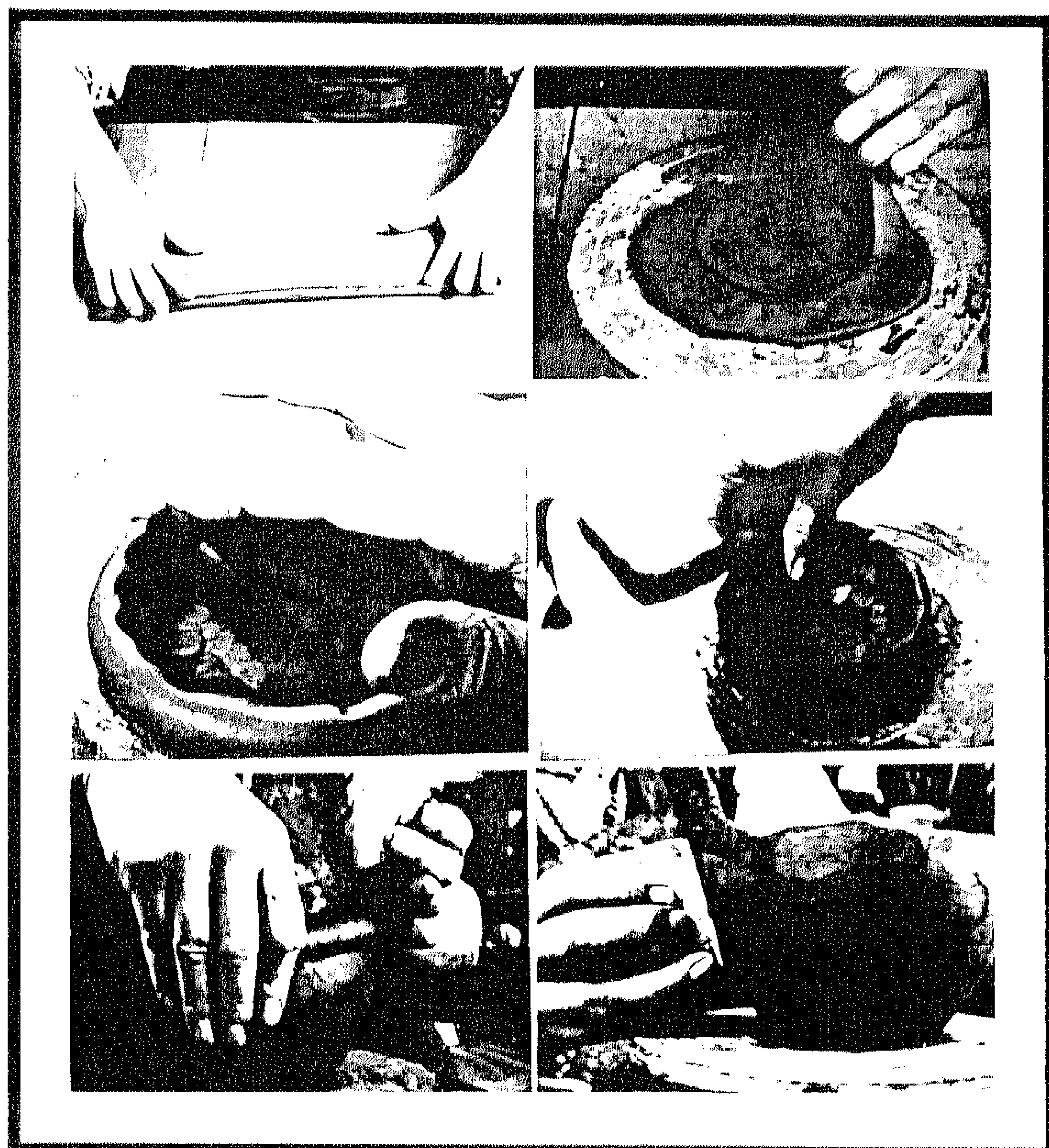
(1) Daniel Rhodes : Clay And Glazes For The Potter, Philadelphia Chilton Book Co. 1957.

ومن مبدأ عملية الإختزال للطلاء الزجاجي نجد نوعاً آخراً من الخزف إستخدم وعرف في اليابان باسم « خزف الراكو » *(Raku) وهو خزف يتميز بإحتوائه على نسبة من الجروج (Groc)، تجعل من المشغولات قادرة على تحمل عمليات التبريد المفاجئ . حيث يتم سحب المشغول من داخل الفرن عند وصوله لدرجة النضج ، وهو في حالة التوهج ثم يوضع في وعاء مغلق غني بالكربون (اعشاب جافة ، بقايا أخشاب ونشارة ...) حيث عملية التبريد السريع والكربون المحيط بالمشغول يكسبه بريقاً معدنياً متميزاً ، وهي السمة الأساسية لخزف الراكو . كما في شكل (١٠) للفنانة « أمال مريود » ، ويمكن إستخدام أي نوع من الأفران لحرق آنية الراكو ، بالرغم من أن أفضلها الفرن الكهربائي نظراً لسهولة التحكم بدرجاته الحرارية .



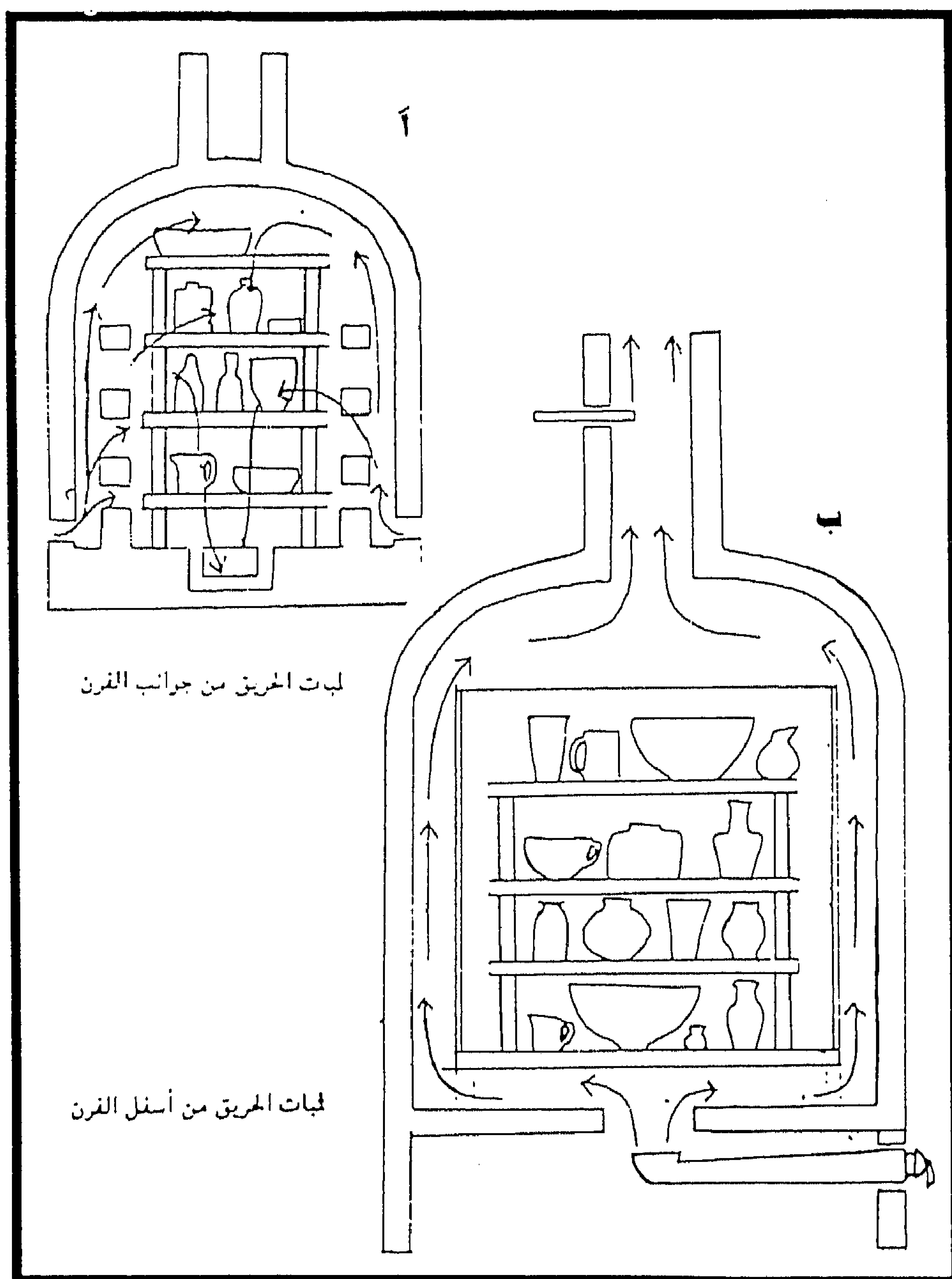
(*) الراكو : يشير المصطلح إلى الآنية الخزفية التي قامت اسرة (راكو) بصنعها في اليابان ، من أجل حفلات الشاي ، وإكتشفوا هذه الطريقة بالصدفة .

الصور الخاصة بالفصل الأول



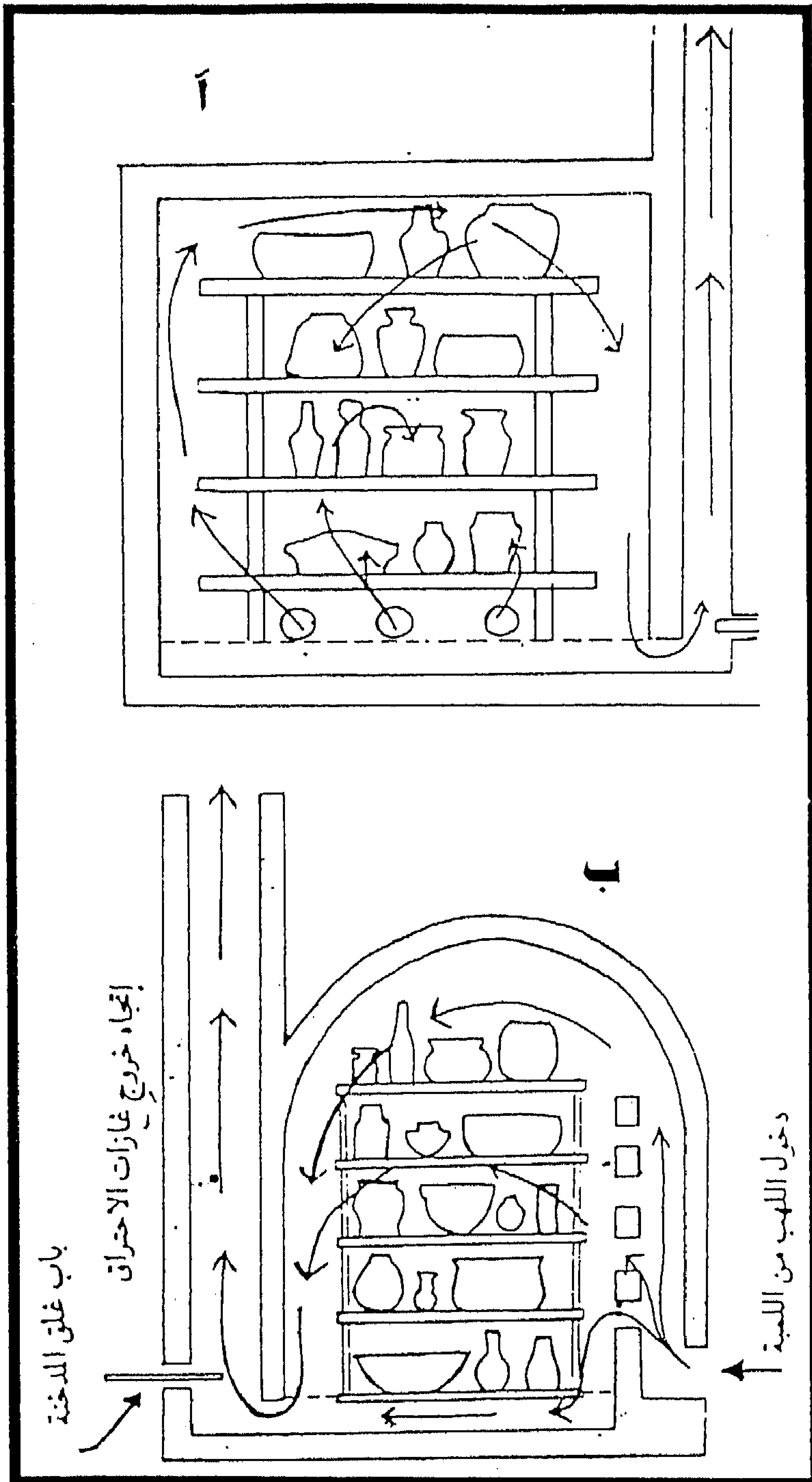
شكل (١)

مراحل بناء وعاء خزفي بطريقة الحبال الطينية



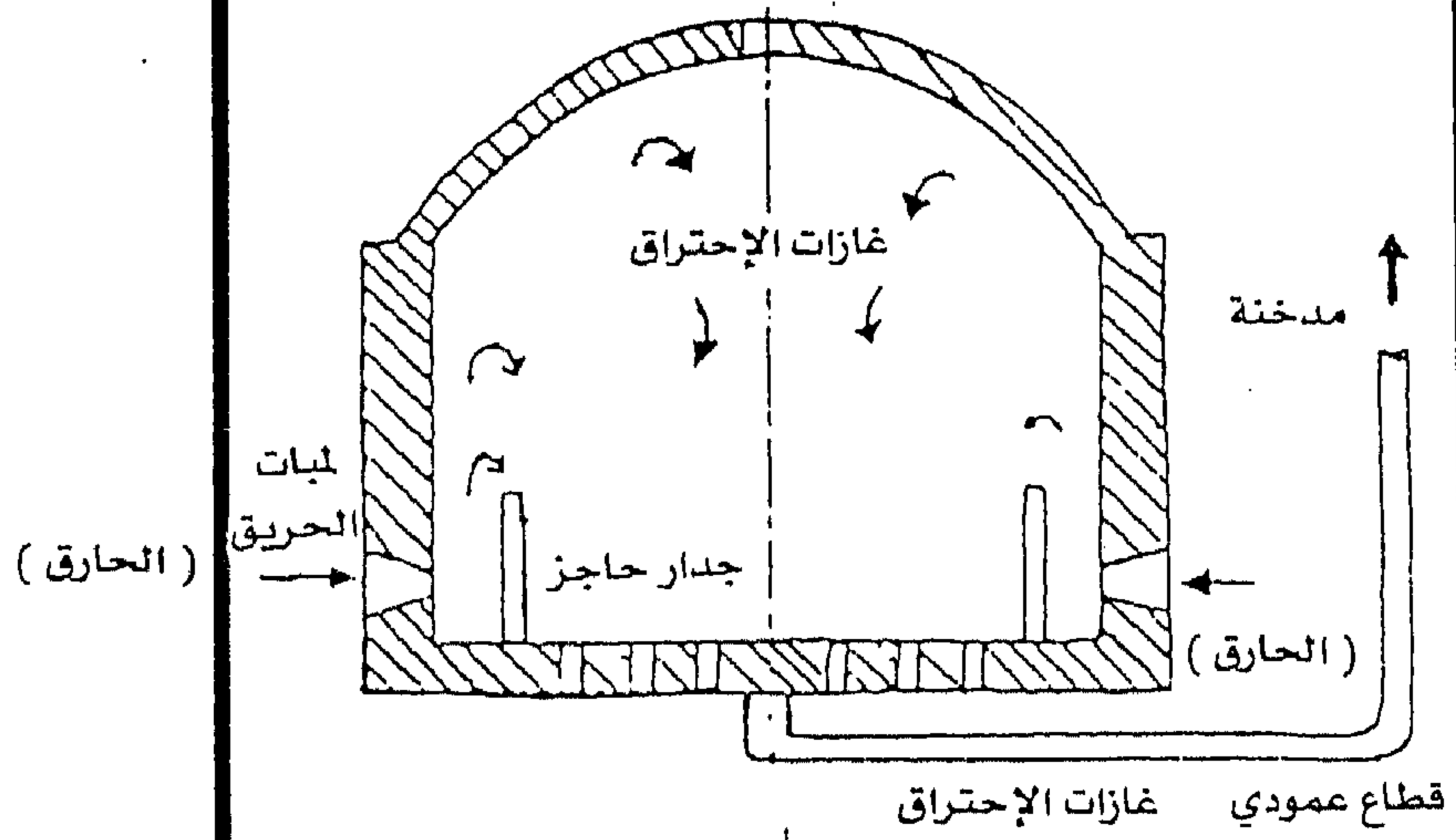
شكل (٢)

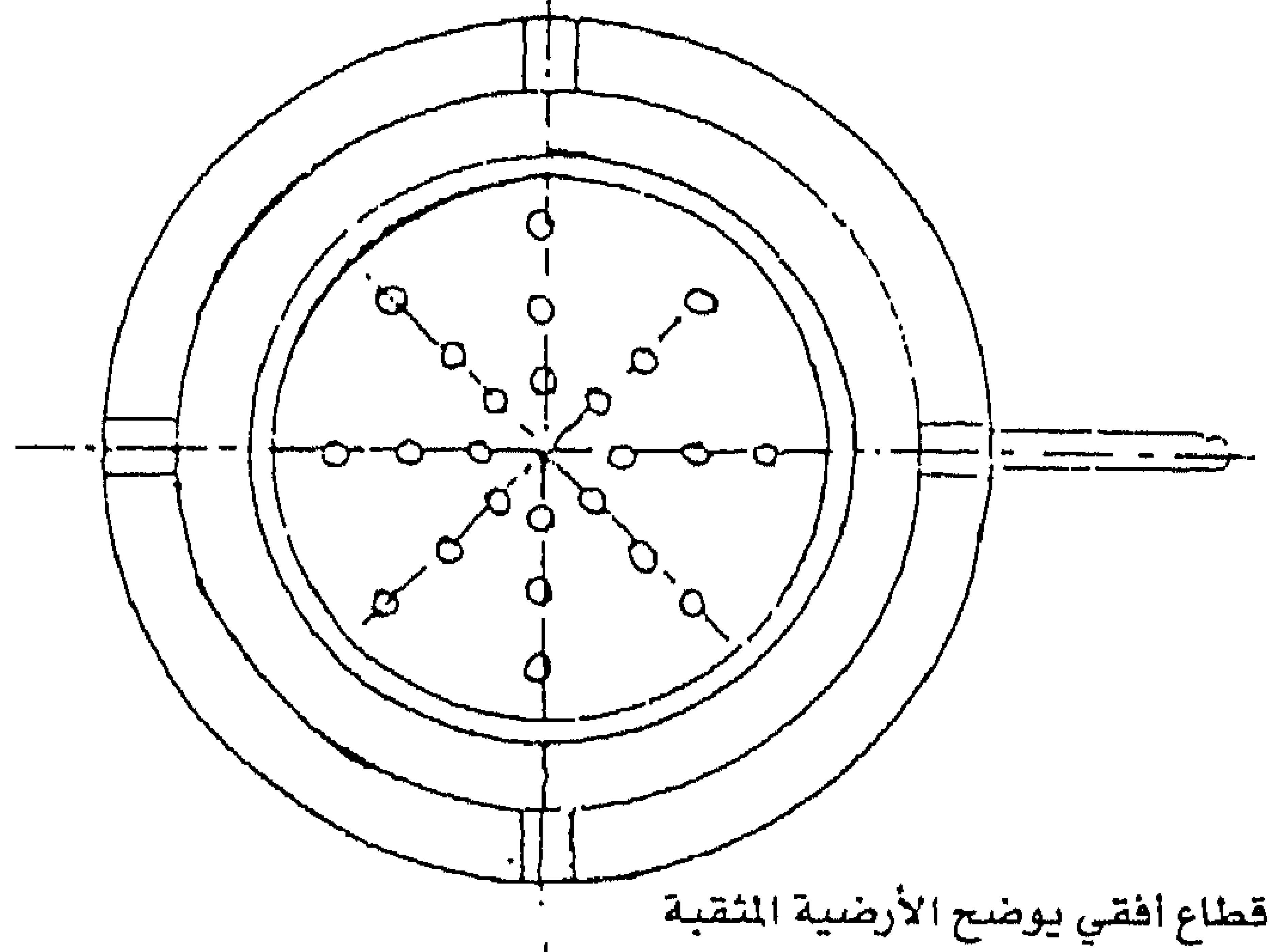
رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (١)



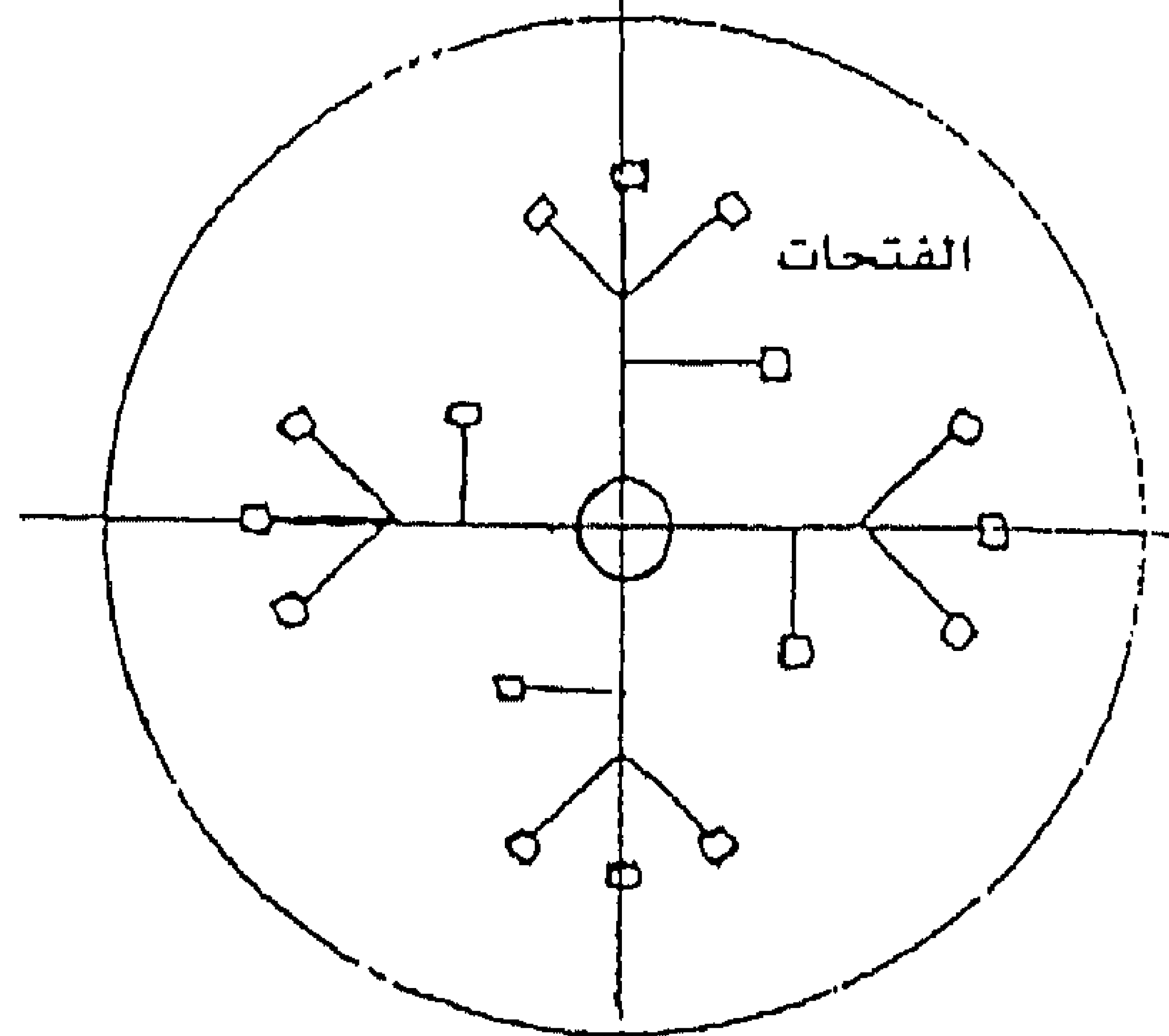
شكل (٢)

رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (٢)





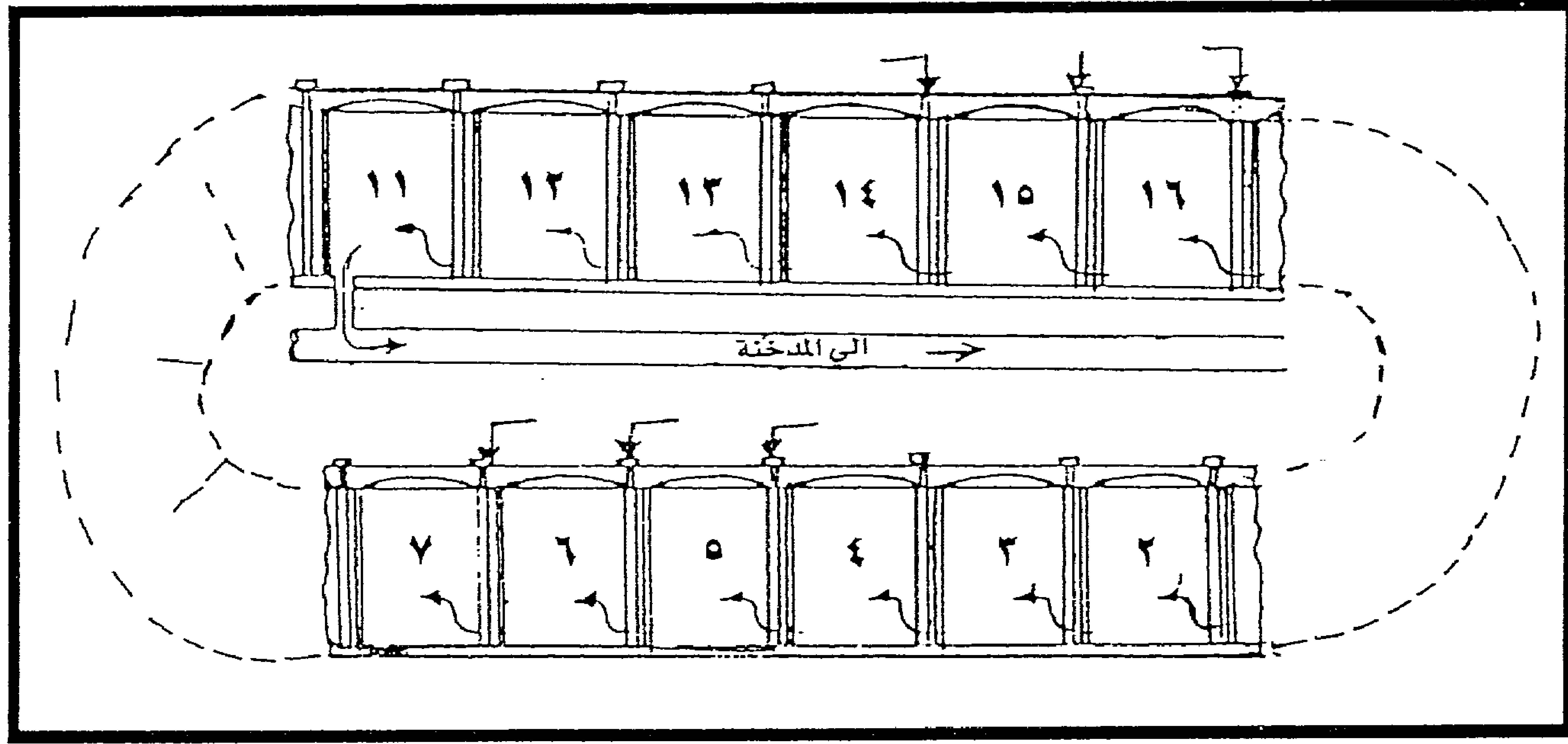
قطاع أفقي يوضح الأرضية المثقبة



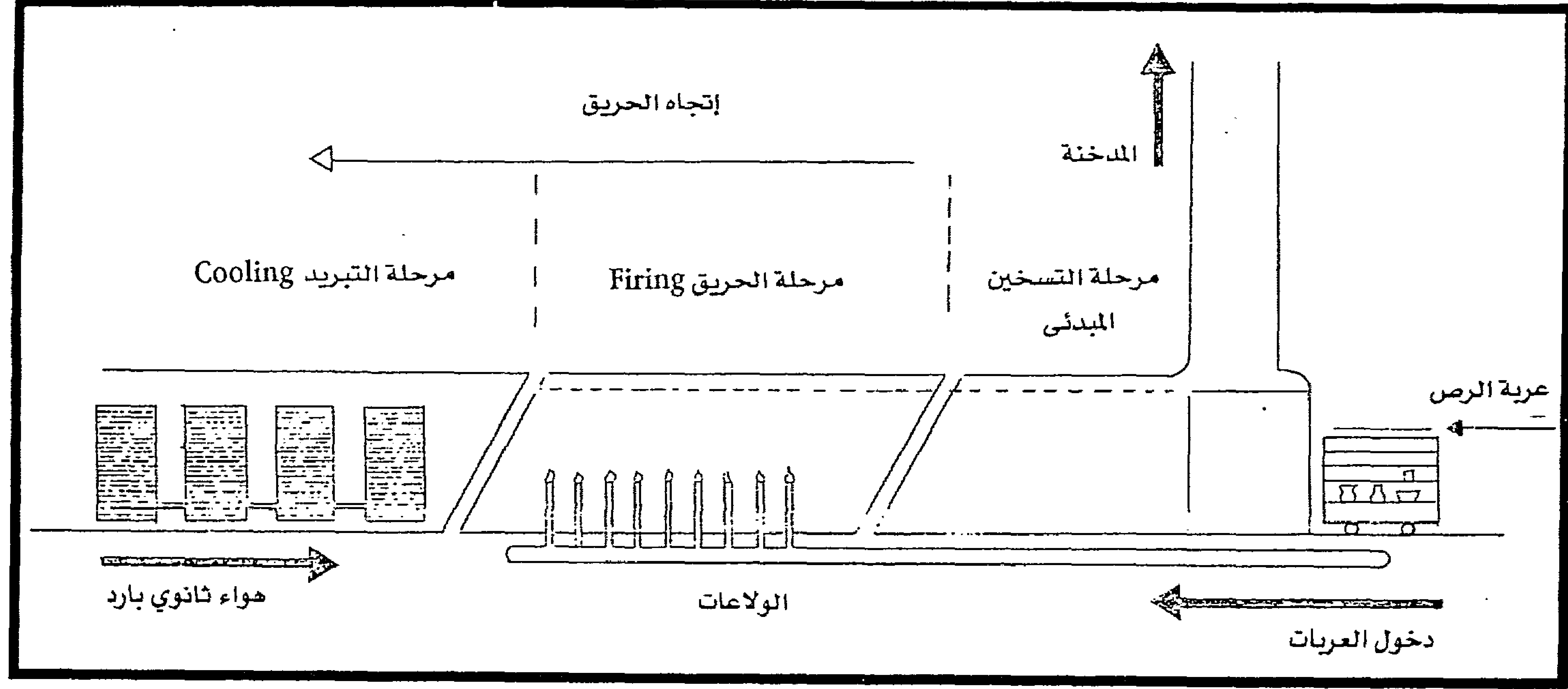
مجاري غازات الإحتراق من أسفل الفرن

شكل (٤)
رسم توضيحي لأفران السحب السفلي

قطاعين طوليين فى جوانب أحد أفران هوفمان بين الغرف وإتجاه نقل الوقود والغازات من غرفة إلى أخرى



شكل (٥)
رسم توضيحي لأفران هوفمان



شكل (٦) رسم توضيحي للأفران النفقية

أكاسيد الطلاء الزجاجي

١ ـ أكاسيد قاعدية ـ مساعدات صهر

اكسيد البوتاسيوم	K20	اكسيد الكالسيوم	Cao
اكسيد المغنسيوم	Mgo	اكسيد الباريوم	Bao
اكسيد الخارصين	Zno	اكسيد الرصاص . ليثارج	Pbo
أكسيد الصوديوم	Na20		

٢ ـ أكاسيد متعادلة ـ مواد حرارية

الومينا اكسيد الومنيوم	Al203	أكسيد البور	B203
اكسيد حديديك	Fe203	اكسيد الأنتيمون	Sb203
اكسيد كروم	Cr203		

٣ ـ أكسيد حامضي ـ مكّون الزجاج

اكسيد السيلكون / سيليكا	Sio2

شكل (٧)

جدول مواد الخزف الأولية

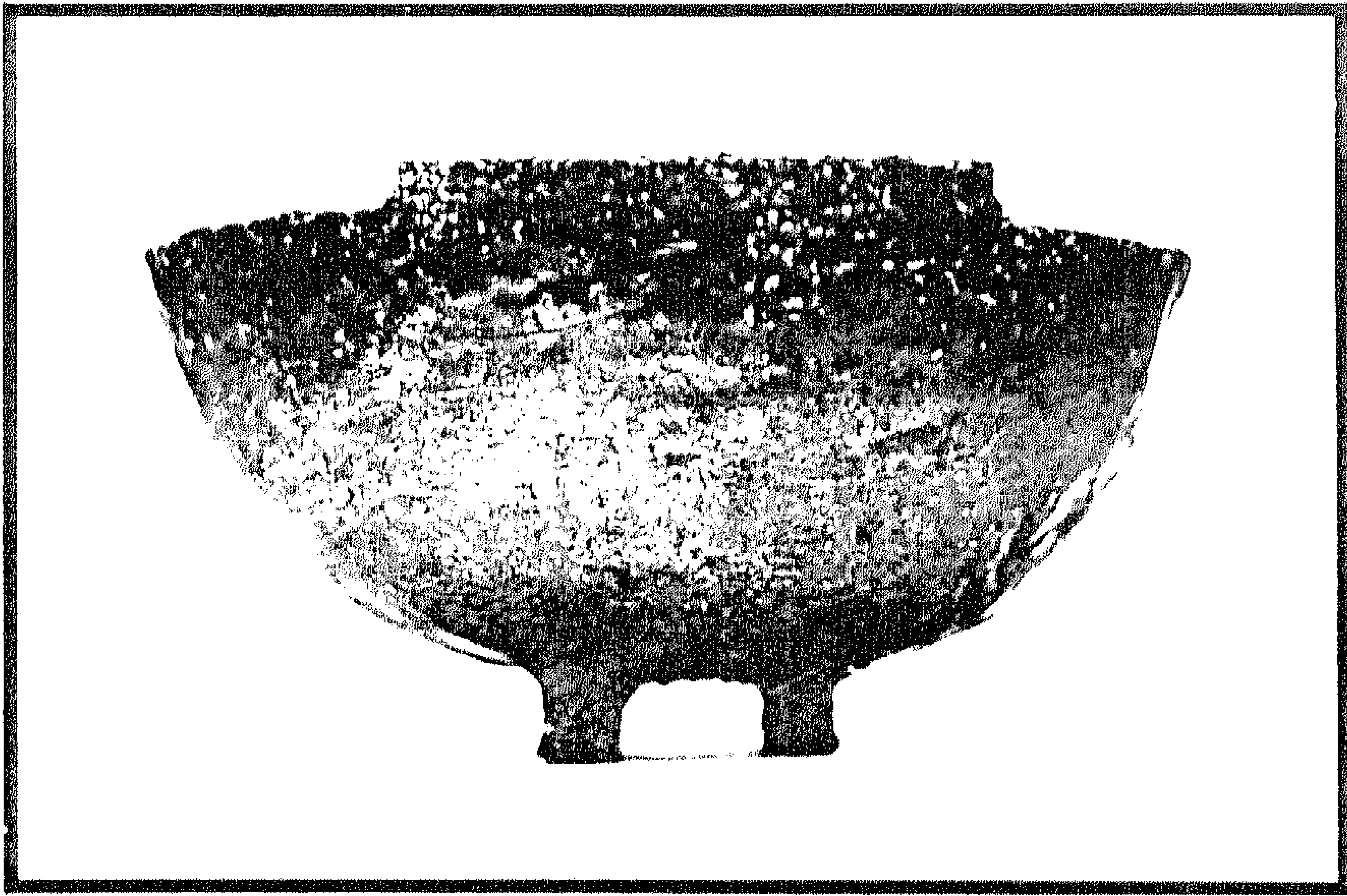
العنصر	القانون الجزئى	العنصر	القانون الجزئى
الطينة		ثاني أكسيد المنغنيز	Mno2
سيليكات الألومنيوم المائية	Al203.2Sio2.2H20	رابع أكسيد المنغنيز	Mno4
الميليت		أكسيد المنغنوز	Mno
سيلكات الألومنيوم	Al203. 2 Sio2	أكسيد الرصاص	
فلسبار صوديومي	Na20.Al203.6Sio2	الأحمر/سلقون	Pb304
فلسبار بوتاسيومي	K20.Al203.6Sio2	كربونات الرصاص	Pb co3
فلسبار كالسيومي	Cao.Al203.2Sio2	كربونات الخارصين	Zn co3
الطين الناري	Al203 6sio2	كبريتات الخارصين	Zn So4.7H20
اكسيد الحديدوز	Feo	أكسيد الزركونيوم	Zr o2
اكسيد النحاس (النحاسيك)	Cuo	أكسيد الزرنيخور	As203
أكسيد النحاسوز	Cu20	كربونات الصوديوم	Na 2 co3
كربونات النحاسيك	Cuco3	أكسيد القصديروز	Sno
أكسيد الكادميوم	Cdo	أكسيد القصديريك	Sno2
اكسيد الكوبالت/الكوبالتو	Coo	كربونات الكالسيوم	Ca Co3
أكسيد البزموت	Bi203	رماد العظام	
أكسيد النيكل	Nio	بورات الكالسيوم	4Ca3(p04)2caco3
اكسيد التيتان/التيتانيا	Tio2	ستياتيت / تلك	3Mgo.4Sio2.2H20
ثاني أكسيد اليوران	Uo2		
ثالث أكسيد اليوران	Uo3		

شكل (٨)



شكل (٩)

آنية بالبريق المعدني للفنان « سعيد الصدر »



شكل (١٠)

آنية بتقنية خزف الركو للفنانة « آمال مريود »

الفصل الثاني

مفهوم النحت الخزفي في مصر عبر العصور

● مقدمـــــة :

لقد عرف الإنسان القديم ومنذ العصور الحجرية صناعة الفخار صدفةً ، حيث كان يؤلف الإناء من الأغصان الدقيقة على شكل سلة ويكسوها بالطين لتتماسك ويستخدمها بعد ذلك لخدمة حاجياته من طعام وغيرها ، وعندما تعرضت للنار على صعيد الصدفة تصلب الطين وأصبح فخاراً .

حيث أخذ بالتجريب والتشكيل بهذه الخامة فأصبح يصنع منها أوانيه وحاجياته من أجل الطعام من جرة وطاس وكوب ... الخ ، مستخدماً طريقة البناء المباشر يدوياً بالحبال الطينية .

وكان للبيئة في وادي النيل الدور الهام في نشوء وتطور صناعة الفخار لما تميزت به من خصوبة وإستقرار ، وتوفر المادة الأولية لصناعته من طمي النيل ، فكان إنسان تلك البيئة يأخذ ما ترسب من هذا الطمي بعد موسم الفيضان ويشكل منه ما يحتاجه من أوان ذات النفع الإستخدامي .

بعد ذلك تناول هذه الخامة ليشكل منها ما يشغل ذهنه من عناصر الطبيعة حوله .

• مفهوم النحت الخزفي في عصر ما قبل الأسرات :

وهكذا نجد إنسان عصر ما قبل الأسرات قد تفاعل مع الكائنات التى عاشت حوله ، وهداه فكره ومفهومه لأن يتناول الطينة البسيطة التي توفرت أمامه ، ويصنع منها أشكالاً مجسمة ترضي معتقداته وأغراضه السحرية وتلبي حاجاته النفسية ، فكانت أشكال التماثيل البسيطة المجردة من أية تفاصيل تعبيراً عن إحساسه بعناصر الطبيعة من حيوانات كان يصطادها أو أسماك يأكلها ، أو وحوش مفترسة كان يخشاها ، أو من حيوانات أليفة يستأنسها بالإضافة للطيور العديدة التي كان يراها في حياته .

ومن الأمثلة التي وجدت في حفريات عصر ما قبل الأسرات بمصر شكل (١١) ، تمثال لبقرة منفذ من خامة الطين ، ويبدو أنه صنع من طمي النيل المسوى على درجة حرارة منخفضة ، وعليه آثار جيرية على سطحه ذو اللون البني الفاتح ، وقد حاول منفذه تقليد الشكل الواقعي دون الدخول بتفاصيل الجسم من عضلات أو غيرها .

وتبعاً للمعتقدات والأغراض السحرية التي ميزت تلك العصور نجد إنسان ما قبل الأسرات أخذ بتنفيذ أشكال إنسانية كدمى فخارية ، شكل (١٢) ربما كانت تستعمل كتعاويذ تجلب الحظ وتدفع الأذى ، ونجد فيه تمثيلاً لإمرأة جالسة تمد ساقيها للأمام ، تميز بنسب مبالغ فيها ، من حيث الطول العام للشكل ، وضخامة الأفخاذ ورشاقة الجذع والأكتاف ، وجاءت الأرجل مضمومة متلاصقة ، والأذرع متدلية بشكل محور ، وأما العنق فهو دقيق وطويل يحمل في أعلاه كتلة الرأس على شكل هندسي تقريباً ، وفيه خطوط بسيطة نفذت بأداة حادة تعبر عن تفاصيل الوجه .

ورغم العفوية والبدائية التى نفذ فيها الشكل إلا أنه يحمل قيماً تعبيرية وجمالية تدل على خيال خصب وإمكانيات فطرية كبيرة . وغالباً نفذ من طمي النيل الحاوي على شوائب ومواد عضوية تسببت في درجات اللون المختلفة في الشكل ، أما اللون الأسود فهو غالباً يعود لطريقة تسويتها ، إذ كانت توضع في حفرة بالأرض يتخللها قطع من الحطب والأعشاب الجافة كوقود ، إذ كان الدخان (الكربون) يحيط بالقطع والنار تحرقها بلهب مباشر .

ومن الأمثلة أيضاً التي وجدت في حفريات مقابر عصر ما قبل الأسرات تمثال صغير لأنثى منفذ من الطين المغطى بطبقة لونية ، يعود للألف الرابع قبل الميلاد ، شكل (١٣) .

وهو نموذج رائع لنسب الجسم الأنثوي كما فهمه فنان ذلك العصر ، ووجوده في المقبرة إنما يدل على معتقده ، فربما عبر بها عن آلهة روحانية مرافقة للميت ستحميه من الشرور في قبره .

وأكد هذا الإعتقاد التعبير الذي ظهر واضحاً في التمثال من حيث الذراعين المفتوحتين للأعلى ، وهما يتلاشيان في الفراغ العلوي بإنحناء حول الرأس وكأنهما جناحي ملاك ، أما الجذع فقد جاء رشيقاً مقارنة بكتلة الأرجل ذات الضخامة المبالغ فيها ، خاصة من الأعلى حيث عبرت عن منطقة الحوض ، وضيقة من الأسفل إلا أنها حققت التوازن والإستقرار للتمثال الذي يوحي لنا بالحركة من خلال الأذرع والخط الخارجي للعمل .

كما وجدت أيضاً قطع" تمثل حيوانات وطيور بأحجام صغيرة غالباً كانت عبارة عن دمى تستخدم ترفيهاً للأطفال ، ووجد أكثرها منفذ من الطين الغير مسوى .

وعموماً فإن فخاريات هذه الفترة تميزت بلونها الأحمر ، ومنها ما طلي بالهيماتيت (أكسيد الحديد) كبطانة ودعكت لتثبيتها مما أدى لصقل الأسطح وإلغاء المسامية .

أما طرق التشكيل فكانت بالضغط أو بالتشكيل المباشر بالحبال ، وكذلك الشرائح الطينية التى عرفت في أواخر عصر ما قبل الأسرات . أما العجلة فقد عرفت في بدايات الدولة القديمة والتي ساعدت في تنفيذ الأشكال المنتظمة من الآنية .

• النحت الخزفي في العصور الفرعونية :

فدخول العجلة إلى صناعة الفخار في العصور الفرعونية التي تبدأ حوالي (٣١٩٧ ق. م) أدى لإلغاء الأعمال والأشغال اليدوية على الآنية الفخارية .

" ولحسن الحظ أن المصريين قاموا بتسجيل مراحل عملية إنتاج الخزف على جدران معابد العمارنة وبني حسن ، كما عرفوا العجلة التي كانت عاملاً هاماً لتطور هذا الفن في كل أنحاء العالم بعد أن كان التنفيذ يتم باليد في العصور السابقة " (١) .

وحيث كانت العلاقة بين الفن والعقيدة في عصر الأسرات القديمة حتمية وضرورية ، فقد تميز النحت الخزفي المصري القديم بإرتباطه بالفكر العقائدي ، فإتخذ التمثال الخزفي مكانة مرموقة لدرجة أنهم جعلوه في مرتبة الشخص المرافق للميت « الأوشابتي » شكل (١٤) ، الذي تميز بتكوين أفقي يعتمد على البساطة

(1) Said Al Sadr : Ceramics In Egypt , Translated by Thraya, M. Allam - Revised by Fawzia Al Sadr, P.14 - 15 .

والتماثل والإيقاع المنتظم ، كما نجد تصميمات زخرفية متنوعة مع وجود جليز ذى الوان مختلفة ، وقد لعب الخط المستقيم الأفقي دوراً هاماً في تلك الأعمال ، ولم تستخدم للزينة بل كانت تقوم بتحقيق واجبات عقائدية وتعاليم دينية .

وشهد العصر تطوراً كبيراً ومهارة عظيمة نادرة من حيث الدقة بالتنفيذ وجودة بالأداء التي وصلت بأشكاله الفنية إلى درجة عالية من النضج الفني خاصة ما إستخدم فيها من تقنيات ، وما إستحدث فيها من طرق وأساليب المعالجات الفنية من حيث الخامة ، وتطور الشكل تطوراً فنياً يتناسب مع المرحلة التي شكل فيها .

فقد استخدم الخزاف الفرعوني مسحوق صخر الكوارتز والأستياتيت والرمل وحجر الجير في تشكيله لتماثيله الخزفية .

أما الطلاء " فكان الطلاء الوحيد المعروف في ذلك الوقت هو الطلاء القلوي المكون من النطرون وكربونات الصوديوم وكربونات الكالسيوم والصوان المسحوق بعد خلطهم وصهرهم بالتسوية ، وكان يستعمل على أجسام من الصوان ، وهذا الطلاء غير قابل للإلتصاق بالفخاريات المصنوعة من الطينة العادية " (١) .

أما عن موضوع التسوية فكانت في بداية عهد الأسرات الأولى تتم في العراء حيث توضع القطع وسط أكوام من الوقود ، وتغطى بروث الحيوانات لحفظ حرارة الحريق ، ولكن بعدها إستعيض عن الروث بالطين كقمائن بدائية إلى أن ظهر شكل الفرن المبني بالطوب في عصر الأسرة الخامسة .

---

(١) محمد يوسف أبو بكر : صناعة الفخار والخزف في مصر ، القاهرة ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٥٩ ، ص ٨٤ .

ولم يكن الفنان الفرعوني عاجزاً عن تمثيل الحركة وإبراز الحياة في أعماله ، وإنما كانت للتقاليد أحكامها التي طبقت على تماثيل الشوابتي وطبعتها بطابع السكون والجمود ، فقد تناول موضوعات دينية دنيوية بأشكال متعددة ومتنوعة من آدمية وحيوانية ونباتية وطيور وأسماك عما هو موجود في البيئة حول الفنان ، فكانت التمائم المشكلة على هيئة التماثيل الصغيرة والتي إمتدت صناعتها وشملت جميع صناع الخزف . ونستدل من كثرة عدد إنتاجها أنها كانت في متناول يد الجميع يستعملونها في الحلي والزينة وفي مناسباتهم المختلفة .

ومن التماثيل المميزة لهذه الفترة تلك التي مثلت فرس النهر بوضعيات مختلفة منها الواقفة في هدوء ومنها الجالسة بإسترخاء تحت أشعة الشمس ، ففي شكل (١٥) نجد أحدها يقف بهدوء وتوازن مع حركة بسيطة في قوائمه الخلفية ، وقد نفذ بكتلة نحتية معبرة عن ضخامته وحجمه ، طلي باللون الأزرق المميز لهذا العصر ، وقد رسم فوقه بضربات سريعة بالفرشاة وحدات زخرفية من عناصر الزهور وبراعم نباتات النهر والطيور ، حيث أظهرت تلك العناصر نوعية الكائنات التي كانت تعيش في بيئته من حوله ، وقد أظهرت ضربات الفرشاة مدى كفاءة وبراعة الفنان المصري القديم .

ومن الأشكال النحتية التي مثلت الحيوانات نجد شكل (١٦) يمثل قنفذاً من مادة الخزف ملون بطلاء زجاجي أزرق ، تظهر فيه الكتلة المميزة لجسم القنفذ مع عمل ملمس للسطح يوحي بالأشواك الموجودة على ظهره ، حيث نفذ بشكل يحاكي الواقع يقف على قوائمه الأربعة على قاعدة مستطيلة تداخلت مع الأقدام لتصبح قطعة واحدة متوازنة ومستقرة .

• مفهوم النحت الخزفي في العصر البطلمي :

أما في العصر البطلمي الذي يبدأ في القرن الثالث ق . م. حتى القرن الأول ق . م . فقد أصبح النحت الخزفي يتناول مواضيع من الحياة العامة ، تميز في إخراجه للطبيعة بتفاصيلها ، حيث كان هدفه إستعمالي ، مثال ذلك شكل (١٧) تمثال لجمل يحمل على ظهره أربعة أواني على الجانبين ، إضافة لجسمه الذى مثل إناء أيضاً بفوهة واسعة وطويلة خرجت من القسم الخلفي له ، هذا يبرر لنا الوضعية التي نفذ بها بجلسة جعلته ملتصقاً بقاعدة مستطيلة الشكل تمثل قاعدة الإناء وتحقق له التوازن والإستقرار ، وقد جلس على ظهر الجمل رجل يقوده ، نفذ بحجم صغير نسبياً لإستخدامه كعنصر تزييني ، بينما الهدف الرئيسي من العمل هو الإستعمال مما جعل من الآنية العنصر الرئيسي فيه .

• مفهوم النحت الخزفي في العصر الروماني :

أما في العصر الروماني الذي بدأ في مصر سنة (٧٠) ق. م. فقد تميز الفن في هذا العهد بأنه ذو شقين ، فن يتعلق بالطبقات العليا الحاكمة الرسمية ، ونراه في تماثيل الآلهة والملوك والملكات والأبطال ، وهو يحتاج إلى المثالية في النقل ويتجه إلى الأصول اليونانية .

والإتجاه أو الشق الثاني ما نسميه بالفن الشعبي ، وهو أكثر واقعية من حيث أنه إتخذ الناس كما هم على واقعهم دون مثالية ، فكان يطرح أفكاره من خلال تناوله لمواضيع الحياة اليومية للأفراد وأصحاب الحرف ، أي لحياة الشعب الإجتماعية والدينية أيضاً ، وما تأثر به هذا الفن من خلال معتقداتهم وتأثرهم بتلك الأساطير التي إرتبطت بحياتهم وبمجتمعهم دنيوياً ، وفي الحياة الآخرة ، فكان الشعب يدين بالبطولات وكل ما يتصل بالقوة والشجاعة وخاصة من النواحي الرياضية والمباريات .

إذاً فالتمثال الخزفي في العصر الروماني أنتج لغرض تسجيل مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والعقائدية والأسطورية لذلك المجتمع .

وظهر ذلك من خلال مجموعة التماثيل الفخارية الصغيرة الملونة المعروفة باسم (تناجرا) " نسبة إلى تناجرا في بلاد اليونان التي إشتهرت بعمل هذا النوع من التماثيل " [1] . شكل (١٨) .

وإن المتحف المصري وكذلك المتحف الروماني في الأسكندرية يزخران بأشكال متعددة ومتنوعة تناولت مواضيع شتى ممثلة لها بأسلوب أقرب للواقع ، فنجد شكل (١٩) لفارس يمتطي حصانه بتشكيل ذو نسب خاصة ، وقد حور الحصان بدمج قوائمه الأمامية ، وكذلك الخلفية مع بعضهما مشكلة كتلة ذات مساحة عريضة تساعد على توازن وإستقرار الشكل ، وجاء الفارس بنسب وهيئة أقرب إلى الطفل رافعاً يده اليمنى وفي كفه ثقب يدل على وجود رمح كان يحمله في قبضته ، واليسرى إختفت تحت ترسه ، أما الأرجل كانت صغيرة قصيرة، وما يميز العمل وجود ألوان من خضراء وصفراء أو برتقالية لونت أجزاءً منه بالإضافة إلى لونه الأساسي المائل للبني الغامق .

ومن الأشكال أيضاً تماثيل لأطفال يتدربون على المبارزة كما في شكل (٢٠) ويعتقد أنها كانت تماثيل لأبناء الأمراء أو لملائكة أسطورية جاءت في حكايات اليونان القديمة ، ونجد الطفل يقف فاتحاً بين قدميه ليستطيع التوازن ، وبين يديه ليؤكد حركة المبارزة حاملاً ترسه وسيفه ، بحركة من الصعوبة إنجازها ، حيث دخل عنصر الفراغ في التشكيل .

---

(١) هنري رياض : الفن اليوناني حتى آخر العصر الهيلينستي ، محيط الفنون ، ص ٦٨ .

ومن القطع الفخارية الرومانية أيضاً العديد من أشكال المسارج التي حملت مواضيع متنوعة وأشكال زخرفية هندسية على سطحها بنحت بارز ، والتي انجزت بطريقة الضغط في قالب جصي .

● النحت الخزفي في العصر القبطي :

أما بظهور الديانة المسيحية في مصر فقد إرتبط الفن بالكنيسة والدين ، فأخذ يميل نحو الرمزية والطابع الذهني وإتخاذ التقاليد والمناسبات الدينية مواضيعاً لأعمالهم الفنية .

فتميزت أعمال النحت الفخاري بتكوينات وأشكال ونسب وزخارف عبرت عن تأثرها بالفكر الديني من حيث بساطتها دون زيادة في الزخرفة والإضافة ، وتأثر الفنان القبطي بمحيطه الإجتماعي والثقافي ، " وقد بدأ الفن القبطي مضطهداً ، فإتجه إلى الرمز والنظر داخل النفس بحثاً عن القيم الروحية التي تغني عن الحياة الفانية ، أملاً في الخلاص ، وإتخذ من بعض العلامات والأشكال في الحضارتين المصرية والإغريقية رموزاً أسبغ عليها فكراً روحياً جديداً ، وتعتبر فترة إزدهار الفن القبطي بين القرنين الرابع والسابع الميلادي " (١) .

ومن أشكال النحت الخزفي القبطي شكل (٢١) تمثال صغير بسيط من الفخار بدون طلاء يمثل عرائس « مايومينا » حيث كان يصنع في مناسبة ميلاده وتباع للزوار والحجاج كذكرى لتلك المناسبة .

---

(١) ابو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن ، (القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) ، ص ١٣٩ .

وقد نفذ على العمل رسومات زخرفية من نقط وخطوط بالأكسيدين الأحمر والأسود (الحديد والمنجنيز) ، وكذلك أكد على عناصر الوجه من عيون وأنف وفم بواسطة الألوان ، وأحاط الرأس بإطار دائري رمزاً للألوهية ، أما الأيدي فقد ضمت نحو الصدر .

كذلك من القطع النحتية شكل (٢٢) شمعدان نفذ على هيئة خنزير له قاعدة مستطيلة ترتبط بجسمه مشكلة كتلة واحدة ذات سطوح عمودية واسعة ، وعلى ظهره من الأعلى فوهة توضع بها الشمعة ، وزخارف بخطوط محزوزة متعرجة تغطي جسم الحيوان ، أما الرأس فقد برز خارج التكوين مميزاً لشكل الحيوان فيه تفاصيل الوجه من عيون وآذان .

• تطور الخزف في العصر الإسلامي :

بدخول الفتح الإسلامي لمصر بقيادة « عمرو بن العاص » في القرن السابع الميلادي إتخذ فن الخزف إتجاهاً خاصاً على أيدي الخزافين المسلمين ، وفي ظل الفكر الديني الإسلامي ، حيث إبتعد الفنان عن المجسمات الخزفية للأشكال الإنسانية أو الحيوانية خشية منه أن تعود بهم لعبادة الأوثان ، فإتجه الإهتمام نحو التجريد وإنصب التركيز على إبتكار أشكال للآنية الخزفية ، من هذه الآنية ما إتخذ شكل حيوانات مثل شكل (٢٣) الذي يمثل إبريقاً من الخزف ذي البريق المعدني على هيئة تيس ذو بدن غليظ ليستوعب كمية كبيرة من السوائل ، وجاءت قرونه متصلة فوق الرأس ، وذنبه يرتفع متصلاً بالفوهة أعلى ظهره ، ونجد التكوين متوازناً مستقراً على أرجله الأربعة المدموجة مع القاعدة المسطحة ، وفيه حركة تتجه نحو الأمام عبر عنها بإتجاه القوائم ، وكذلك كتلة الرأس والعنق المتقدمة ، أما سطحه فقد غطي بزخارف إتخذت أشكالاً مختلفة .

أما ما يميز الخزف الإسلامي هو الإبتكار في أشكال متنوعة ومتميزة للآنية الإستخدامية ، متناولاً أساليب وطرق مختلفة في زخرفتها وتلوينها من زخرفة تحت الطلاء وفوقه ، وكذلك زخارف ذات البريق المعدني ، والخزف الغير مدهون ، وعرفت الأشكال جميعاً بمتانتها وقوتها وصراحة خطوطها الخارجية ، الذي يتفق مع زخارفها وما إحتوت عليه من عناصر آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وخطية ، فهي تعطي الإحساس بكتلة ذات قيم جمالية ، كما إمتازت رسومها بالحيوية والحركة .

" وكانت لهم أساليب زخرفية موفقة فى كيفية الإقتباس عن العناصر الطبيعية وعرفوا وسائل التحوير فيها وتجريدها ، وإعتمدوا في التلوين على الأزرق والأسود وبعض الألوان الأخرى بصفة ثانوية " (١) .

كما في شكل (٢٤) الذي يمثل قاع إناء رسم عليه باللون الأسود على أرضية فاتحة شكلاً لغزال بأسلوب خيال الظل بمفهوم تجريدي محور ، وقد تداخلت معه بعض الزخارف النباتية لتغطي مساحة القاع بتكوين رشيق فيه حركة وإيقاع مميز .

وتميز الخزف الإسلامي بإستخدامه طينات " رملية راشحة وذات مسام ، وليست بيضاء ، كما يريد الخزاف في معظم الأحيان ، لذا فقد كان هدفه الأول أن يحصل على طبقة بيضاء صالحة للزخرفة بالألوان المتعددة ، فلجأ لإستعمال بطانات قصديرية لتكسبه لوناً أبيضاً معتماً .. وكان يحرق بدرجة حرارة لا تزيد عن ٩٦٠ سنتجراد " (٢) .

---

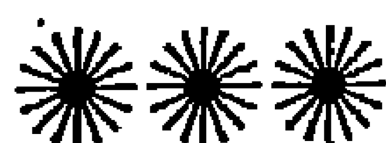
(١) سعيد الصدر : مدينة الفخار ، (دار المعارف بمصر ، ١٩٦٠) ، ص ٣٥.

(٢) سعاد ماهر محمد : الخزف التركي . (القاهرة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، ١٩٧٧) ص ٥٤ ، ٥٥ بتصرف .

كذلك عرف الخزافون المسلمون الطرق الصحيحة لإعداد الطلاءات الزجاجية الشفافة فكونوا القاعدة بطريقة صهر الخامات المكونة للطلاءات مع بعضها ثم صبها في الماء وهي في حالة الإنصهار، مما يؤدي إلى تفتتها (Frit) ، ثم يطحن الناتج ويستخدم لتكوين الطلاءات الشفافة أو الملونة بإضافة الأكسيد الملون إليها . ففي شكل (٢٥) إناء ذو قاعدة ، وقد طلي ببطانات تحت الطلاء الزجاجي مع بعض الكتابات والخطوط البسيطة .

كذلك إتجه الخزاف المسلم إلى الطلاء ذو البريق المعدني (النحاسي أو الفضي) مستعيضاً به عن الآنية الذهبية أو الفضية التي كان مكروهاً إستخدامها في مفهوم وفكر الدين الإسلامي . مثال ذلك شكل (٢٦) الذي يمثل سلطانية من الخزف رسم عليها بالبريق المعدني شكلاً لحيوان أسطوري بلون بنى ذو بريق نحاسي وحوله بعض العناصر الزخرفية ، وقد عرف هذا الأسلوب وإنتشر في ظل الدولة الفاطمية .

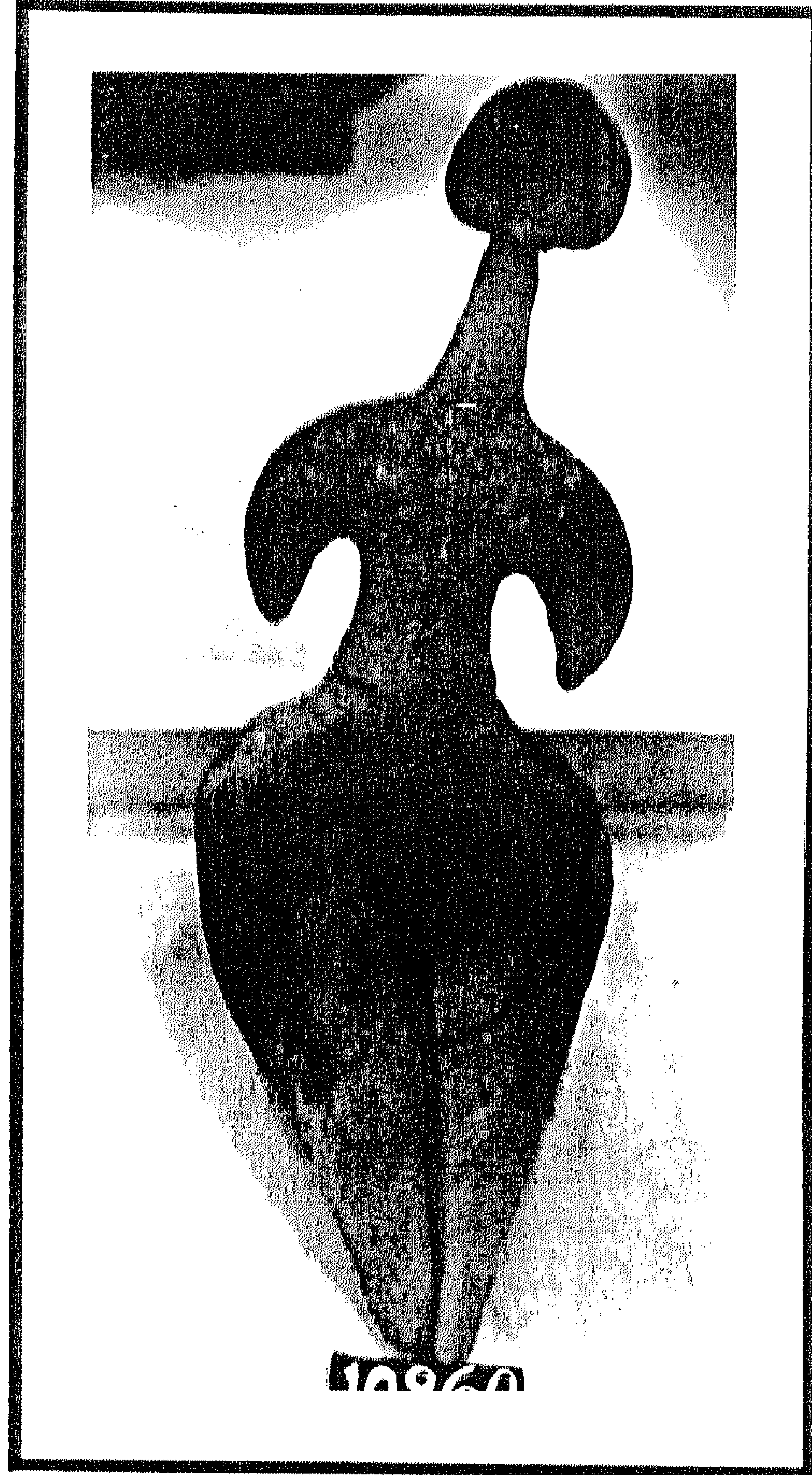
وقد إستمر الإنتاج الفني بصفة عامة في العصر الإسلامي متقدماً في معظم فتراته حتى بلغ درجة الذروة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم ضعف وهزل في القرن الثامن عشر بعد أن تأثر المسلمون بفنون الغرب .



الصور الخاصة بالفصل الثاني



شكل (١١)
تمثال لبقرة (من عصر ما قبل الأسرات)
٢٠ x ١٠ سم
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٢)

تمثـــــال دمــــيـــــة لإمــــرأة

(من عصر ما قبل الأسرات)

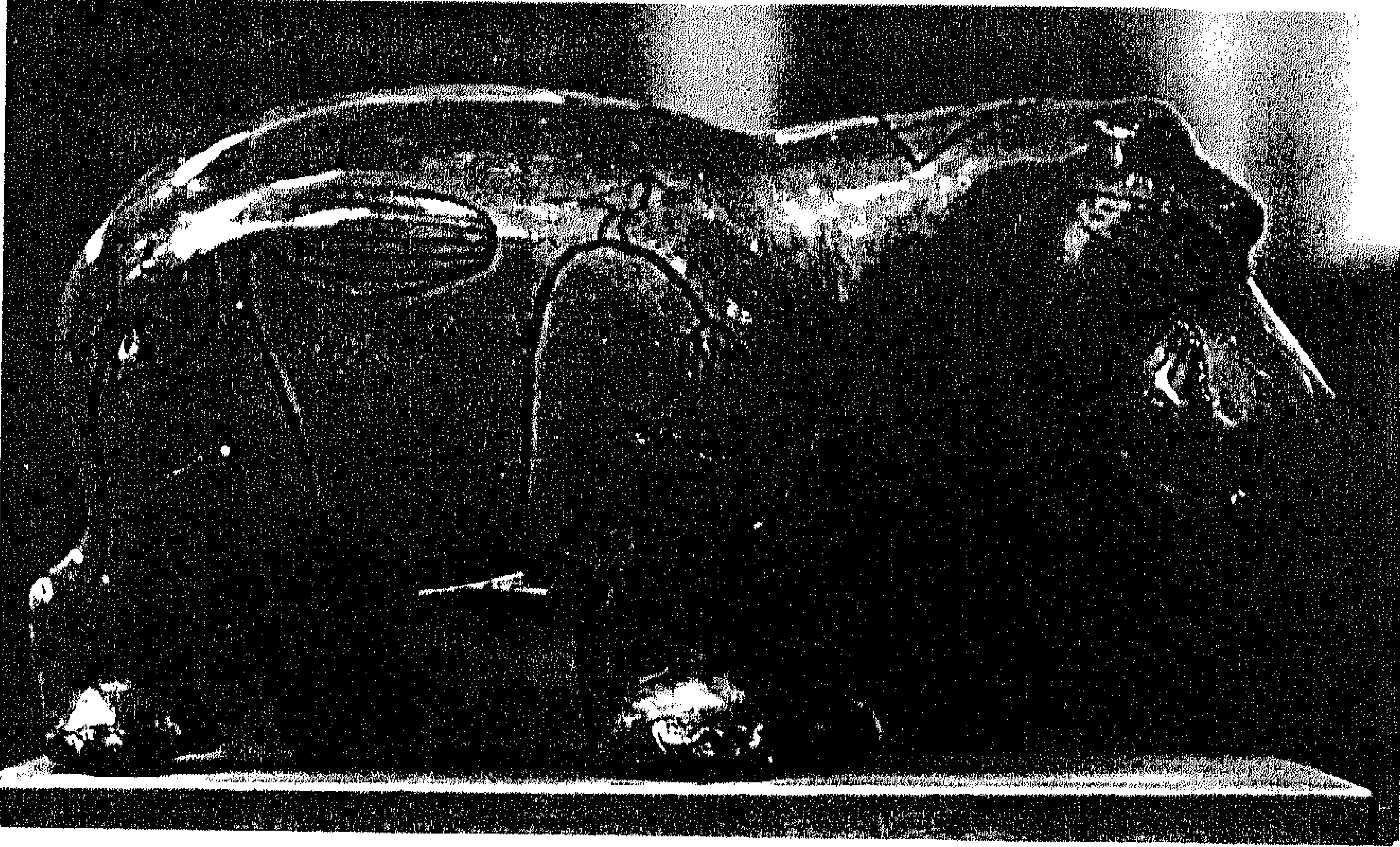
« المتحف المصرى » القاهرة



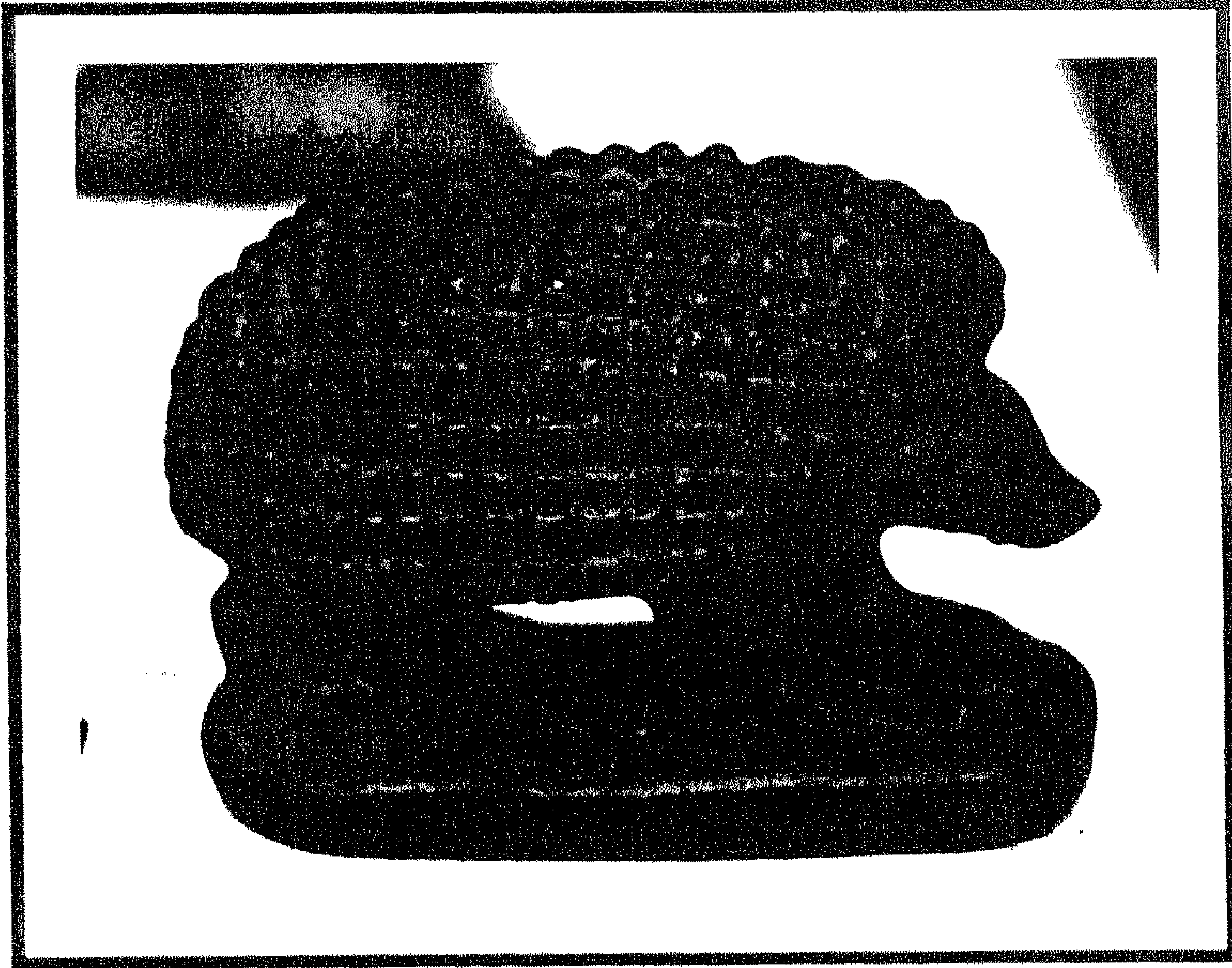
شكل (١٣)
تمثال لأنثى (عصر ما قبل الأسرات)
« متحف بروكلين »



شكل (١٤)
تماثيل شوابتي (شكل التابوت)
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٥)
تمثال لفرس النهر (عصر الأسرات)
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٦)
تمثال خزفي لقنفذ (الأسرة ١١)
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٧)
تمثال لجمل يحمل خمس أوان مع رجل
(العصر البطلمي)
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٨)

تمثـــــال تنـاجــــــرا

الفن الروماني

« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٩)

تمثـــال فـــارس علـى حـــصـــانـه

(الفن الروماني)

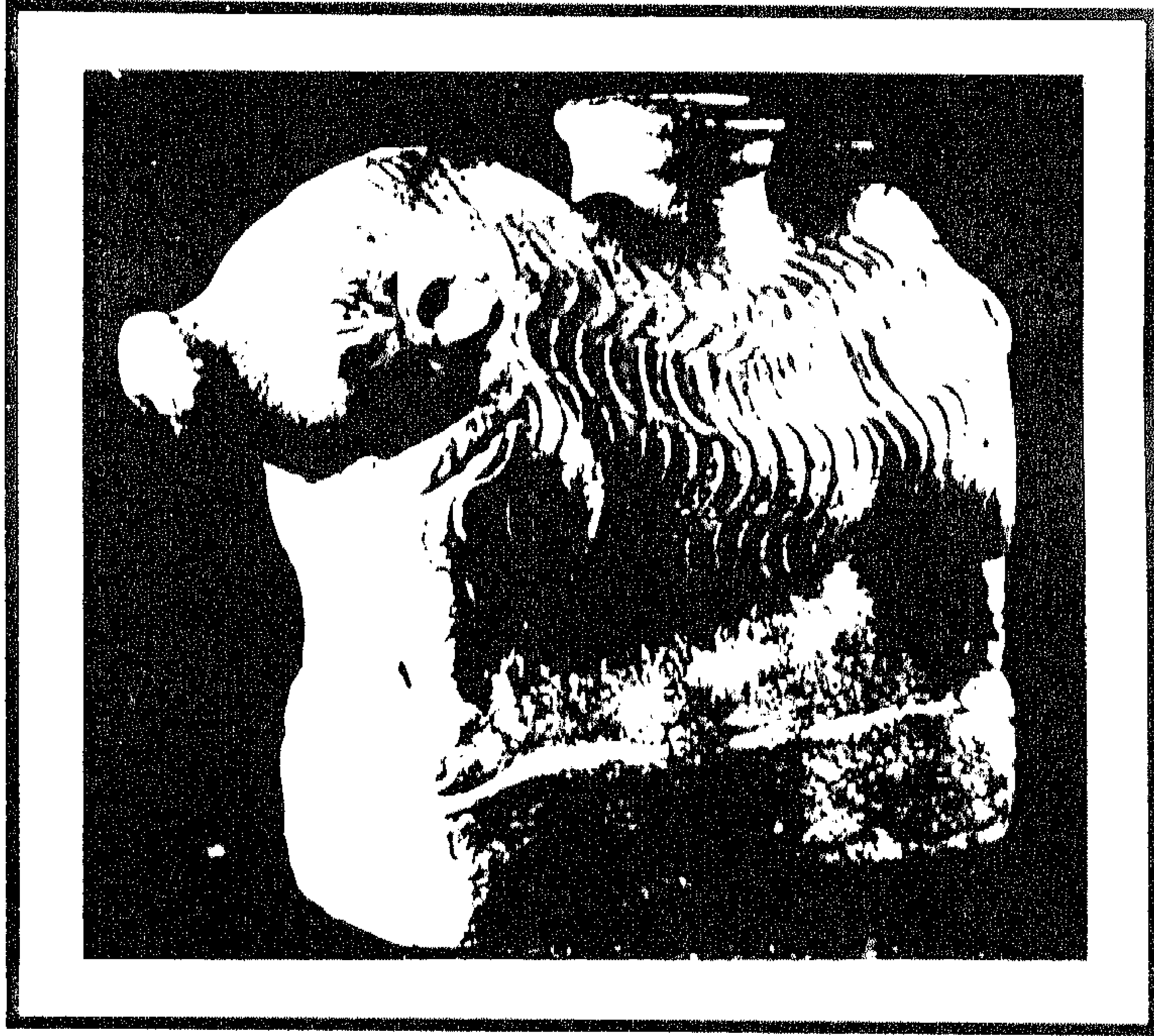
« المتحف المصرى » القاهرة



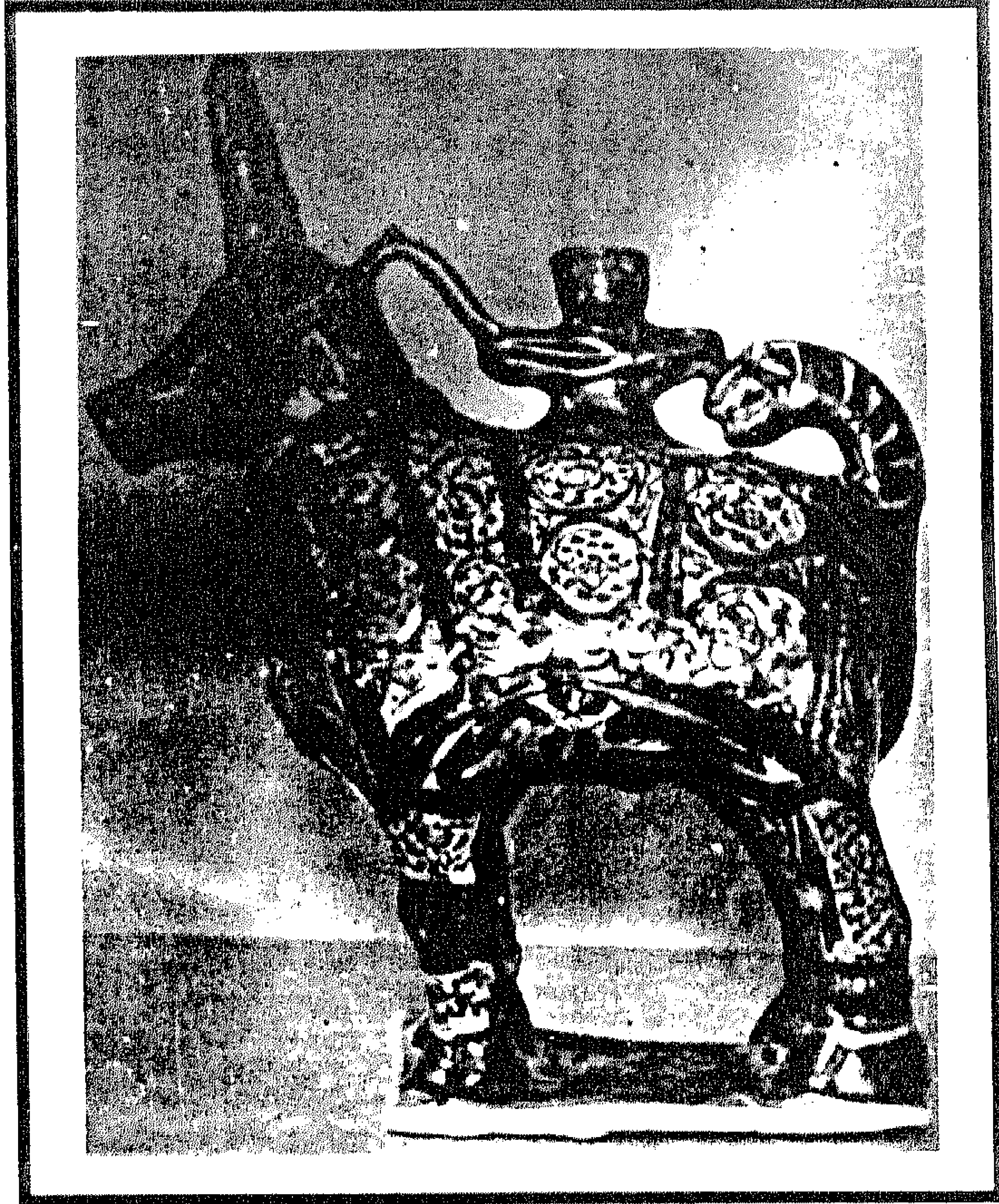
شكل (٢٠)
تمثال لطفل يتدرب على المبارزة
(الفن الروماني)
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (٢١)
تمثال يمثل عرائس مايومينا
(الفن القبطي)
« المتحف القبطي » القاهرة



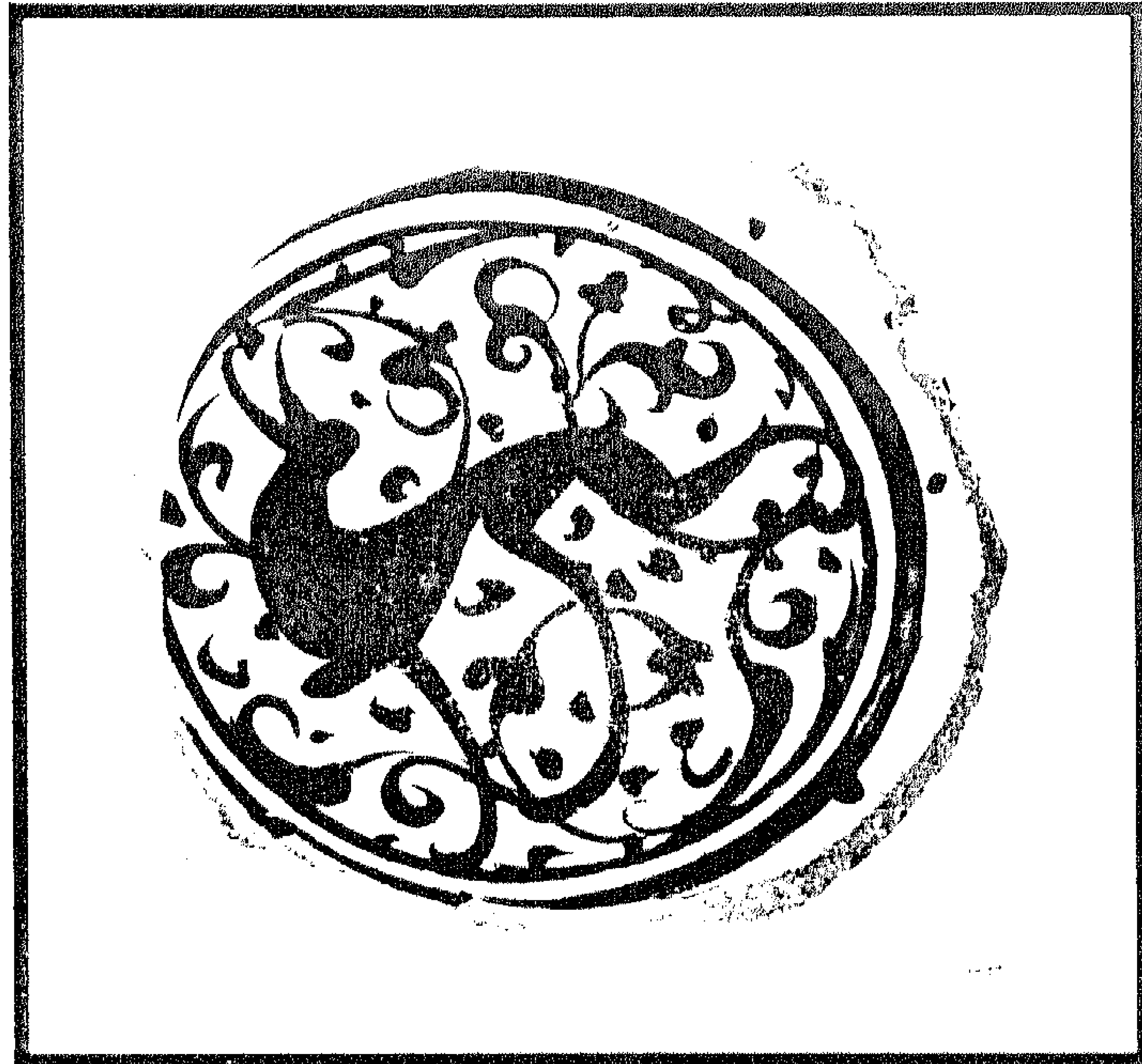
شكل (٢٢)
شمعدان على هيئة خنزير
(الفن القبطي)
« المتحف القبطي » القاهرة



شكل (٢٣)

إبريق على هيـــئـــة تيس (الفن الإســـلامي)

« متحف الفن الاسلامى » القاهرة



شكل (٢٤)

شكـــل لقـــاع إنـــاء

(الفن الإسلامي)

« متحف الخزف الاسلامى » القاهرة



شكل (٢٥)
إنـــاء مـــن الفخـــار مطـلي ببطانات
(الفن الإسلامي)
« متحف الخزف الاسلامى » القاهرة



شكل (٢٦)

سلطانية ذات بريق معدني (الفن الإسلامي)

« متحف الخزف الاسلامى » القاهرة

الفصل الثالث

مفهوم النحت الخزفي في سورية عبر العصور

• مقدمـــــة :

كان لموقع بلاد الشام الدور الهام في إزدهار الحضارة فيها ، وكان لما تميزت به من مقومات طبيعية ووجود نهر الفرات الأثر البالغ في إنتشار وتطور صناعة الفخار والخزف ، حيث قام إنسان ذلك العصر بتصنيع ما يحتاج إليه من أوانٍ وأدوات إستخدامية تلبي غرضه ، إضافة لتشكيله لبعض القطع الخزفية من أشكال إنسانية أو حيوانية تخدم معتقداته .

وكانت هذه الصناعة تختلف من عصر لآخر تبعاً لتطور فكر الإنسان وعقيدته ، إضافة للظروف الإجتماعية والإقتصادية والإنسانية الأخرى .

وسوف يستعرض البحث أهم ما وجد من قطع فخارية وخزفية في مناطق إزدهارها بما فيها أنواع الطينات المستخدمة وطرق الحرق وصولاً لمفهوم النحت الخزفي عبر العصور .

بعد أن إكتشف الإنسان القديم بالصدفة تأثير النار على مادة الطين ، أخذ يجرب ويشكل بهذه الخامة . حيث صنع منها أوانيه وما يحتاج إليه لغرض المنفعة والحاجة ، فنفذ الجرة والطاس والكوب والزير والسراج .. وإلى ما هنالك من أشكال للآنيه مستخدماً طريقة البناء المباشر أولاً ثم العجلة التي ساعدته في إنجازه للأشكال المنتظمة ، متناولاً طمي الأنهار كمادة أساسية لأعماله الفخارية ، منطلقاً من مبدأ حاجته لها .

كذلك تناول الطين ليعبر به عما يوجد حوله في الطبيعة من كائنات حية كمبدأ للمحاكاة أو ربما خوفاً منها منطلقاً من معتقداته الخاصة التي كان يؤمن بها . فيقول « ألسون بريتون » " منذ بداية التاريخ البشرى والطين يستخدم في صنع أشياء تتعدى إحتياجات الحياة اليومية ، فمادة الطين تميل إلى التحور ، فقد صنع منها أشكال فيها نوع من التنكر خادعة في مظهرها ، فقد يضحك المرء وهو يشاهد قنينة يونانية على شكل قدم أو حذاء ، أو يسخر عندما يشرب من فم حيوان مصنوع من الخزف " (1) .

فبدأت تظهر ملامح الأشكال النحتية البدائية ، مثال ذلك شكل (٢٧) الذي يمثل أنثى خنزير من الفخار بجسم على هيئة مخروط شبه منتظم ، نفذه بواسطة العجلة (غالباً) مشكلاً من الأمام بروزاً أشبه بعنق الآنية معبراً به عن الفم ، وقد ترك العمل بلون الطينة الأساسي إضافة لتزيينه بخطوط بنية اللون على الجسم ونقاط تزيينه على الوجه ، ثم أضاف عليه نتوءات على جانبي البطن ترمز إلى الأثداء ، وكذلك عيون وآذان وذنب قصير محني نحو الأسفل . فنجد بهذه القطعة طرحاً تجريدياً نفذ بعفوية وبساطة تدل على خيال خصب وإمكانيات فنية عالية بغض النظر عن الدافع وراء هذا العمل .

---

(1) Peter Dormer : The New Ceramics, Thames And Handson LTD . London, 1980, P. 8

وقد وجدت هذه القطعة في منطقة « تل خويره » شمال سورية بالقرب من الحدود التركية بين نهري البليخ والخابور ، مع مجموعة أخرى من التمائم النذرية الفخارية التي تمثل أشخاصاً وحيوانات ودواجن أيضاً . فكان لمعتقداته الخاصة آنذاك الدور الأكبر في صياغته لأشكاله الفخارية [1] . محاولاً تمثيل الآلهة التي إعتقد بها بأسلوبه العفوي المباشر وخياله الواسع ، فنجد في الشكل (٢٨) تمثيلاً « للآلهة الأم » على هيئة إمرأة عارية في وضعية الجلوس تمد ساقيها نحو الأمام ، وضامّة يديها إلى الصدر بإلتفاف حول الثديين بتعبير ربما يرمز إلى الخصوبة خاصة وأن شكل الجسم ممتلئ" وكذلك الثديين ، وقد وضع على رأسها شكلاً دائرياً كقبعة تمييزاً لهذه الأم وكأنه يلبسها تاجاً يدل على ألوهيتها وتميزها ، ونجد الشكل وقد نفذ بمادة خليطة ، كأنه أضاف رملاً خشناً إلى الطين ، كما نجد على السطح بقايا لمادة خضراء اللون ربما كانت تغطي القطعة .

كذلك نلاحظ القوة في التشكيل والعناية بالشكل الإنساني والنسب المبالغ فيها بعض الشئ إنطلاقاً من تعبيره على أنها الآلهة الأم . وتعود هذه القطعة إلى الألف السادس قبل الميلاد ، وهي محفوظة في متحف حلب .

أما في الشكل (٢٩) نجد تشكيلاً آخر « للربة الأم » وقد إختلف عن سابقه بأسلوب الطرح بإختلاف العصر والموضوع رغم أن المعتقد واحد تقريباً .

فالقطعة تمثل « الربة الأم » كتميمة بهيئة إمرأة عارية تقف منتصبة يميزها حجم الحوض الكبير ورشاقة الجذع مع الأكتاف ، وغياب الثديين ربما لمعتقد ما .

---

(١) محمد أبو الفرج العش وعدنان الجندي وبشير زهدي : المتحف الوطني بدمشق ، دليل مختصر .

أما الذراعان فهما ممدوتين جانباً بوضع أفقي وكأنها تفتح ذراعيها للناس ، ويعلو رأسها شكلاً هندسياً يمثل تاجاً يؤكد الوهيتها وفيه ثقوب تزيينة ، أما العيون والأنف والأذنين والسرة وضعت جميعها بطريقة اللصق البارز مع تثقيبها للتأكيد عليها من خلال الظلال ، كما نجد طوقاً حول العنق ، وقد زخرف بخطوط عرضية بارزة ، وتأثيرات بأداة العمل حول منطقة الحوض بنقاط غائرة ، وجاء الطرح بأسلوب رمزي بسيط بعيد عن الشكل الواقعي نفذ بعفوية وفطرية .

ومن القطع الفخارية التي وجدت في مناطق سورية الداخلية ، شكل (٣٠) حيث يمثل قرداً يحمل ولده ويضمه إلى صدره بأسلوب النحت المجسم المباشر ، ويلاحظ فيه القوة في التعبير والبساطة في الطرح . معتمداً في تشكيله على رجلي القرد مع ذنبه لتحقيق التوازن والإستقرار وعلاقات جمالية بين كتلة الولد والقرد أكدت الملامح التعبيرية الواضحة من لهفة وعطف .

كما نجد العيون وقد نفذت بالطريقة المألوفة وهي اللصق البارز ، وتعود هذه القطعة إلى الألف الثالث قبل الميلاد .

ومن المناطق والمدن التي وجد فيها قطعاً فخارية تدل على أنها كانت مركزاً هاماً لإنتاج الخزف والفخار على مر العصور مدينة « أوغاريت » *تل رأس شمرة .

حيث إكتشف فيها مدن تعود أقدمها إلى الألف السابع قبل الميلاد ، وقد وجد فى آثارها تمائم خزفية تدل على إنتشار هذه الصناعة الخزفية الراقية في أوغاريت ، وأنها فاقت غيرها من الصناعات حيث كانت تصنع من مادة ترابية ناعمة وتطلى بطبقة رقيقة من الزجاج أو بطلاء معين ، ثم بعد ذلك تعرض لنار مباشرة . وتعد مدينة أوغاريت سباقة في هذا المضمار ، إذ أن هذا الفن لم ينتشر في الشرق القديم إلا في الألف الأول قبل الميلاد .

(*) أوغاريت : كانت عاصمة لملكة كنعانية شهيرة ، ومركزاً من أغنى المراكز الحضارية في الشرق القديم ، والإسم مشتق من كلمة « أوغارو » وتعني الحقل بالبابلية .

ومن أهم القطع الممثلة لذلك « رأس عجل بمتحف دمشق مطلي بطبقة زجاجية مائلة للزرقة ، العيون والحواجب والقرون كانت منزلة بمادة ما ، وهو يعد من أنفس القطع الخزفية ، إذ أن مادة الزجاج في ذلك العصر تكاد تكون معدومة ، من هنـــا تأتي أهميـة هذه القطعة التي يمكن إعتبـارها أقـدم قطعة وجـدت من نوعها في سورية " .

ومن أهم مـا وجد أيضاً في هذا العصـر ، وهو الرقيم الفخاري الذي حمل أول أبجدية في العـالم ، وهي ابجدية رأس شمـرة « ابجدية أوغاريت » المؤلفة من ثلاثين حرفاً إبجدياً اوغاريتيا ، مشتق من الخط المسماري وهذا الرقيم صغير يبلغ طوله (٥,١ سم) بعرض (١,٣ سم) . شكل (٣١) .

وتعكس اللقى الأثرية في هذا العصر معتقـدات الإنسـان القديم ، حيث كان تأثير المعتقد الديني ظاهراً في ما يتعلق بحياة الإنسان من حيث عبادة عدد من الآلهة التي مثلها وصورها بحسب وظيفتها التي إعتقد بها إنسان ذلك العصر .

كذلك إستخدم الإنسان في أواخر الألف الخامس قبل الميلاد الصلصال في عمله للأختـام المسطحـة حيث كانت بمثـابة تمائم تصون صـاحبـهـا أو حـاملهـا من الأرواح الشريرة ، وتجلب له الحظ والسعادة ، ثم تطور إلى الختم الإسطواني الذي صنع من الخزف .

ومن المؤكد ان إستخدام الفخار في أوغاريت بدأ منذ الألف السادس قبل الميلاد حيث تميز بلونه الأسمر ذو اللمعة الواضحة ، كما وتأثر بعد ذلك خلال الألف الخامس بفخار ما بين النهرين .

اما في الألف الثالث ق . م . فكان له صلة شديدة بجنوب سورية وفلسطين حيث تأثر بنمط « خربة كرك » ، وهو فخار ملمع مطلي بطبقة سوداء من الخارج وبطبقة حمراء من الداخل .

أما في النصف الثاني من الألف الثاني ظهر التأثير الميسيني والقبرصي ونجد هذا واضحاً في شكل (٣٢) .

الذي يمثل ثوراً فخارياً بحالة الوقوف وفي ظهره عروة وله قرنان ، وأما الفم فقد جاء بارزاً إلى الأمام والعيون مفتوحة بشكل دائري ، وعلى جسم هذا الثور ذو اللون البني تخطيطات بيضاء .

ومن الملاحظ هنا إستخدام نوع من الألوان غطت الجسم الفخاري بشكل كامل ، ثم رسمت عليها الخطوط البيضاء لتزيينه .

إذاً ومع مرور الزمن وتطور فكر الإنسان وتمثيله للآلهة بأشكاله الفخارية ، إلاّ أنه طبعاً لم يتخل عن إنتاجه للآنية بأساليب مختلفة وأشكال متنوعة على مر العصور .

ولكن ما يهمنا هنا هو إنتاجه لآنية جمع معها أشكالاً نحتية أو تكويناً على شكل كائن حي مثلاً .

كما في شكل (٣٣) حيث نفذ إبريقاً من الفخار بواسطة العجلة ، وهو ذو عنق طويل وضيق ينتهي بفتحة أوسع ، وقد أضاف إليه اليد بطريقة الحبال ، ومن الجهة الأخرى نفذ الشفة بأسلوب مباشر على هيئة رجل عارٍ يجلس فاتحاً فمه حيث وظفه لصب السوائل من الإبريق ، وجاء حجم الرجل صغيراً بالنسبة للإبريق ، فقد إستخدمه كقطعة أو شكل تزييني نوّع فيه ، وقد نفذه بأسلوب بسيط مستخدماً أداته في الحز لتشكيل الأصابع ، وكذلك العيون وبعض الزخارف على الرأس معبراً عن الشعر ، وعلى منطقة الحوض معبراً عن اللباس . ويعود تاريخ هذه القطعة إلى الألف الثاني قبل الميلاد .

كذلك نجده في شكل (٣٤) وقد شكل سمكة دون التخلي عن شكل الآنية ، فجاءت بهيكل إنسيابي مغزلي أضاف عليه الفم بشكل بارز ومفتوح ، وكأنها فتحة زهرية (Vase).

ونرى هذه القطعة بلون أسود باهت ظهر من تحته في بعض الأماكن لون الطينة الأساسي ، وأضاف على جوانب الجسم أشكالاً لزعانف السمكة وقد تلف جزء كبير منها . ويعود تاريخ هذه القطعة إلى الألف الثاني قبل الميلاد .

• مفهوم النحت الخزفي في العصر الهيلينستي :

أما عن الفن في العصر الهيللينستي " والذي يعتبر بمثابة نقطة تحول في تاريخ الفن السوري ، إذ أنه ظهر في فترة إحتكت فيها فنون الشرق القديم بالفن الإغريقي ، وتغير فيها نمط الحياة وتبدلت طريقة التفكير وإزداد ميل الإنسان إلى الطبيعة ، وحرصه على التعبير عن العاطفة " (١) .

فقد تخطى الفن تبعيته للمعتقدات وأخذ يعبر عن الإنسان وواقعه وحقيقة غرائزه وعواطفه ومشاعره ، حيث تميز بالدقة في التعبير عن المشاعر الرقيقة والحس المرهف ، فجاءت التماثيل الفخارية ورغم صغر حجمها تفيض بالتعابير الحالمة والنظرات الشاردة ومعاني التأمل ومظاهر التفكير في عصر إعتبر فيه الإنسان رمزاً للوجود ومقياساً للجمال متأثراً بمفهوم الفن الإغريقي .

ومن التماثيل التي وجدت والتي تعود إلى هذا العصر مجموعة كبيرة من الأعمال التي تمثل أفروديت في وضعيات مختلفة ، عارية كانت أم متدثرة بأثواب فضفاضة ، تمثل الجمال الأنثوي المثالي من رشاقة في الجسم وتناسب في أعضائه .

---

(١) بشير زهدي : الفن السوري في العصر الهيللينستي والروماني ، (دمشق ، سلسلة تاريخ الفن في سوريا ، ١٩٧٢) ، ص ٢٣ بتصرف .

ويعتقد بعض مؤرخي الفن أن هذه التماثيل الفخارية كانت تشكل جزءً من الأثاث الجنائزي وتوضع في القبور كي تونس الموتى ، وبعض هذه التماثيل الفخارية تسهم في تزيين مساكن الأحياء ومعابد الآلهة في ذلك العصر .

ومن التماثيل التي تعود إلى أواخر العصر الهيللينستي وبداية الروماني شكل (٣٥) ، الذي يمثل « نيميسيس » ربة العدالة والإنتقام ، وتبدو بثوب طويل فضفاض ويغطي رأسها منديل ، وتمسك بيدها اليسرى دولاباً صغيراً يرمز إلى طبيعتها المتقلبة .

وما يميزه هو ملامح الوجه الدقيقة والتي تفيض رقة وجمال ، كما توحي بالهدوء والسكينة بوقفتها الهادئة بإرتكازها على الرجل اليسرى وإنحناءة بسيطة في اليمنى .

ونلاحظ التعبير عن اللباس الفضفاض جاء بخطوط تتماشى مع حركة الجسم وذات بروز بسيط جداً ربما يدل على طريقة إنجازه بإستخدام قوالب ضغطت فيها هذه الطينة .

" وكان الفنان يبدع هذه التماثيل إما بإستخدامه طريقة الضغط في قالب يمثل النصف الأمامي من الشكل ، ويقوم بعدها بتسوية الجهة الخلفية بيده ، أو بطريقة الصب في قالب كامل مؤلف من قطعتين امامية وخلفية ، بعد ذلك يقوم بإبراز الملامح والقسمات وتفاصيل الجسم والملابس وإستخدام بعض الألوان التي تضفي شيئاً من جمال الحياة الفنية على هذه التماثيل " [1] .

---

(١) محمد أبو الفرج العش : المتحف الوطني بدمشق ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٩ بتصرف .

كذلك تمثال فنانه جالسة تعزف على أداة موسيقية وترية شكل (٣٦) ، وقد تميز بنفس الأسلوب بتركيزه على ملامح الوجه مؤكداً للمشاعر والعواطف مما يختلج داخل النفس البشرية ، وقد ساعده في ذلك البساطة في تفاصيل الثياب ، وكذلك الآلة الموسيقية وشفافيتها حيث ظهرت اليد اليسرى للفنانة بين الأوتار .

وتمثال أم جالسة تحنو على رضيعها ، وقد إرتسمت على وجهها أجمل معاني الحنان وأرقي تعابير العطف . شكل (٣٧) .

وجاء الأسلوب فى إنجازه معتمداً على السطوح الصريحة والبساطة في تفاصيل الثياب أضفت الهدوء عليه وأبرزت ملامح الوجه وتعابيره . كما نجد بقايا الألوان على الشعر مع الحفاظ على لون الطينة في باقي العمل . وغالباً نفذ العمل بطريقة الصب في قالب .

● مفهوم النحت الخزفي في العصر الروماني :

في عمل تناول موضوع الأمومة أيضاً إنما في فترة متقدمة من العصر الروماني نجده إختلف في الأسلوب من حيث تفاصيل الثياب الفضفاضة وحركتها الواضحة ، كذلك العناية بملامح الوجه وتفاصيل الشعر والحلي على العنق واليدين ، فجاء بتشكيل أكثر تعقيداً وإهتماماً بالشكل الواقعي من مبدأ تسجيل لهذا الواقع اليومي نتيجة المفهوم الدنيوي الذي ميز العصر الروماني ، شكل (٣٨) .

فكان غرض التمثال الخزفي هو تسجيل لمختلف نواحي الحياة الاجتماعية والأسطورية والعقائدية .

" فقد وجد في آثار تدمر مجموعة من الحرز التدمرية المصنوعة من الصلصال تمثل مشاهد تصفية مختلفة لآلهة تدمر يعلو كلاً منها رمزه ، وعلى بعضها كتابات تدمرية تفيد إسم بل وغيره من أرباب تدمر ، ويعتقد أنه كان لها دور في حضور الطقوس الدينية " [1] .

ومن الخزف الذي وجد في هذا العصر خزف عرف باسم « الخزف الإسكندري » ، وذلك لأن الإسكندرية كانت إحدى عواصم العالم الكبرى ، ومركز حضارة إنسانية وفنون صناعية ، منها صناعة الخزف الذي تميز بلونه الأخضر وبالزخارف النافرة ، ومن هذا الخزف قطعة هامة موجودة بمتحف دمشق ، شكل (٣٩ آ) . وتمثل كورة « إبنة ربة الأرض » « ديمتير » وتبدو بملامح جميلة وشعر متموج يحيط بوجهها وينسدل بشكل ضفيرتين على كتفيها . وهي متدثرة بثوب حريري رقيق ، والملاحظ هنا إستغلال الشكل النحتي كآنية أيضاً ، ففي أعلى الرأس جعلت فوهة مع عنق واضح ، ومن الخلف نجد أجزاء صغيرة تدل على وجود يد لهذه الآنية تنبت من منتصف الرأس وتنتهي ملتحمة مع العنق ، شكل (٣٩ب) . وجاء الشكل دقيقاً في تفاصيله وملامحه فيبدو وكأنه نفذ بطريقة النحت المباشر .

كما وظهر في منطقة « دورا أوروبوس » أوسع أنواع الخزف إنتشاراً وأكثرها تنوعاً خلال القرون الثلاثة الأولى الميلادية ، تميزت بطبقة طلائية يتدرج لونها من الأخضر إلى الأزرق الفيروزي . فهي من أجمل ما أبدع في مجال الآنية من جرار وقدور وأكواب .

---

(١) محمد ابو الفرج العش : المرجع السابق ، ص ١٥٣ .

• النحت الخزفي في العصر المسيحي :

اما في العصر المسيحي فقد ساهمت سورية في مختلف ميادين الحضارة من أدب وموسيقى وعمارة ونحت ورسم وفسيفساء وغيرها ، وأخذ الفن المسيحي يتسم بالواقعية والتحرر من تأثير النماذج القديمة ، حيث أخذ يهدف إلى التعبير عن فكرة دينية في صور من شأنها نشر المعرفة الدينية في أواسط الأميين ، ودعمها في ذاكرة المتعلمين وتخيلها في شفاء روح المعذبين ، أيضاً إثارة الغبطة الروحية في نفوس البائسين .

هكذا عبر الفن المسيحي عن مفاهيمه مستخدماً رموزه الخاصة كالحمامة التي ترمز إلى الروح المتحررة من سجن الجسد ، وسعفة النخيل التي ترمز إلى النصر ، وغصن الزيتون الذي يرمز إلى السلام .

أما بالنسبة للأعمال الفخارية أو الخزفية ، فقد اقتصرت على الأواني والصحون المزينة بالصليب ، كذلك الأباريق الفخارية التي وجدت في منطقة (يبرود) عام ١٩٥٣ ، ومجموعة أخرى من السرج الفخارية .

• مفهوم النحت الخزفي في العصر الإسلامي :

وبحلول العصر الإسلامي بمفاهيمه الخاصة فقد حرم تمثيل الكائنات الحية ، فإتجه الإهتمام كله إلى الأشكال المجردة من آنية مختلفة الأشكال كصحون وزبادي وسلطانيات وزهريات وجرار وسرج والتنويع في زخارفها كالزخرفة النباتية ، كما في الشكل (٤٠) . الذي يمثل إبريقاً من الفخار له قاعدة دائرية صغيرة وجذع شبه كروي تغطيه الزخارف النباتية التي نفذت بواسطة القوالب ، وعنق طويل ينتهي بشفة ، وكانت اليد مفقودة . ويعود إلى القرن الثالث الهجري .

كذلك نوع وطور الفنان المسلم بالألوان والطلاءات الزجاجية إلى أن وصل للبريق المعدني الذي إستعيض به عن الأواني الذهبية والفضية التي كان مكروهاً إستخدامها .

وقد ظهر هذا النوع من الطلاء في سورية على آنية إسطوانية الشكل معدة لحفظ الأدوية " وقد نسبت صناعتها إلى (دمشق) وتعرف بإسم « البارلـو » " (١) .

وقد ساهمت سورية في صناعة الخزف في هذا العصر فقدمت أنواعاً عديدة وجديدة أشهرها « الخزف الرّقي » * الذى يمتاز بطلائه ذي اللون القصديري الشفاف والذي إكتسب ألوان قوس قزح بسبب التفاعل الكيماوي نتيجة بقائه مدفوناً في الأرض لمدة من الزمن . شكل (٤١) .

كما عرف نوع آخر في الرقة تميز بزخارفه السوداء تحت دهان أزرق فيروزي وزخارفه فروع نباتية ونقط وخطوط لولبية وكتابات كوفية أيضاً ، ومن أهم القطع الخزفية التي تحمل تلك العناصر الزخرفية شكل (٤٢) لجرة خزفية ذات طلاء أخضر داكن ، وقد زال من بعض الأجزاء ليظهر من تحته لون خامة الجرة الأساسية ذات اللون الأصفر الباهت .

وهكذا نجد التطور في أشكال وألوان الآنية الخزفية حيث وصلت إلى أبهى صورها في عهد الفنانين المسلمين .

" والخزف الإسلامي قد تعددت إتجاهاته الصناعية وأساليبه الفنية ، وأصبحت له مدرسة كبيرة ، ولا نبالغ إذا قلنا أنها كانت أكبر مدرسة في تاريخ الخزف عامة ، وذلك راجع طبعاً إلى إتساع رقعة الدولة الإسلامية التى إمتدت من المحيط الهندي إلى المحيط الأطلسي " (٢) .

(*) نسبة لمدينة الرقة الواقعة على نهر الفرات التي كانت مركزاً هاماً لإنتاج الخزف .

(١) محمد أبو الفرج العش : مجلة الحوليات الأثرية السورية ، المجلد السابع ، ص ١٨٢ .

(2) John , B. Ken n y : The Complete Book of Pottery Making, London, P. 187 .

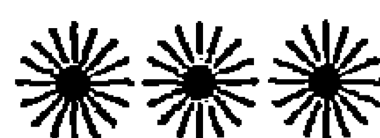
هذا بالإضافة إلى المسطحات الخزفية (بلاطات القاشاني) ذات الأهمية البالغة ايضاً من حيث ما رسم عليها من زخارف وشكل فيها من رسوم تحت الطلاء أو فوقه .

اما بالنسبة للخزف المشكل على هيئة إنسان أو حيوان (إتجاه البحث) فقد كان قليلاً جداً ، ومن هذه الأشكال وجد سراج على هيئة خروف سطحه مزين برسوم غزلان زرقاء فوق الطلاء على أرضية ذات لون أصفر داكن ، من القرن (١٢ - ١٣م) . شكل (٤٣) .

اما أهم ما صنع في هذا العصر ، هو قطعةنفيسة من الخزف المتعدد الألوان ، وتمثل فارساً ذو سحنة آسيوية ، يمتطي حصاناً ضخماً ، إلتف ثعبان مخيف على قائمة الحصان الأمامية اليسرى وشب نحو الفارس فصده بترسه ، واستل سيفاً مستقيماً وهم بالقضاء عليه . شكل (٤٤) .

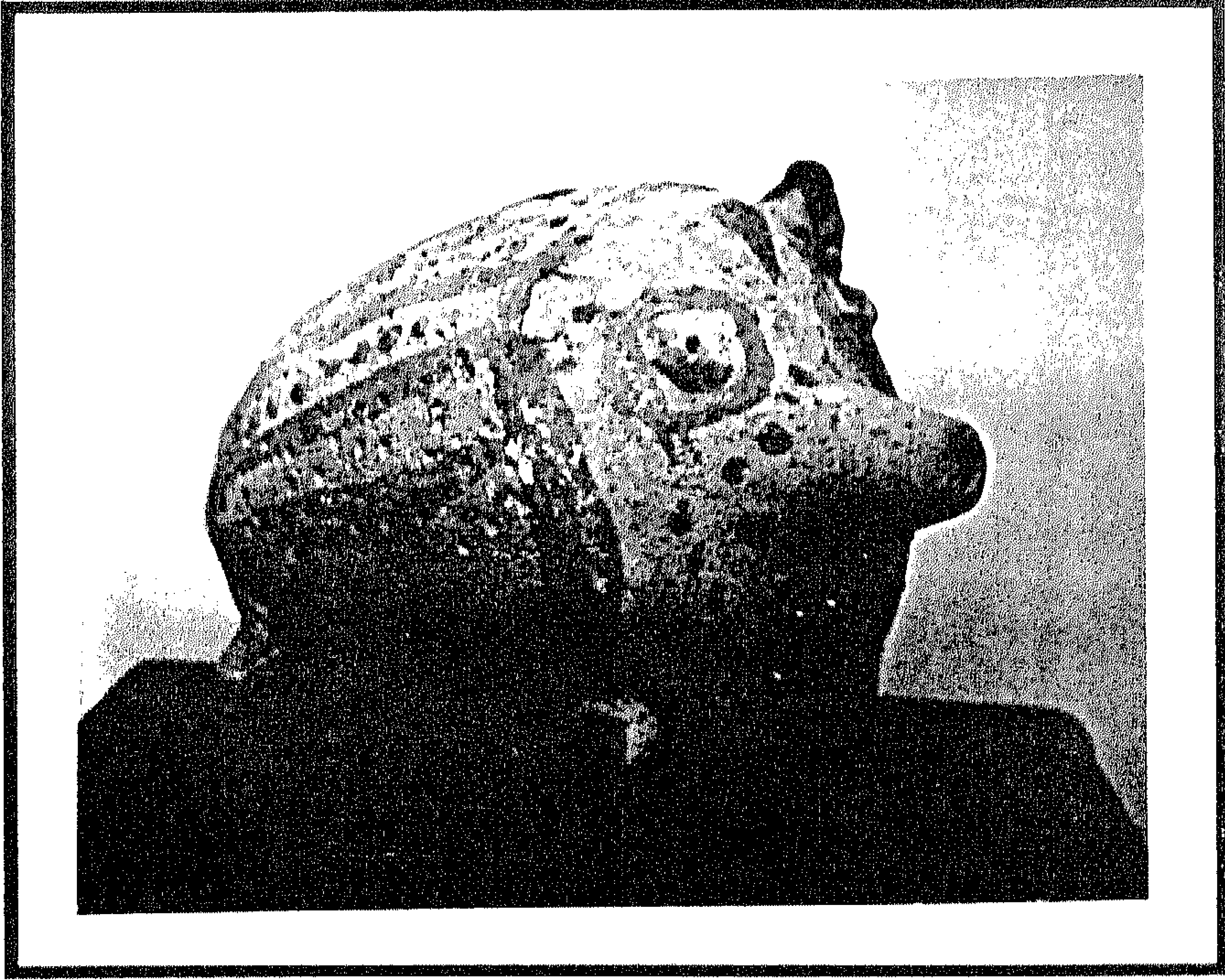
ويبدو الفارس مطمئناً ، باش الوجه ، " ربما يكون الموضوع مستوحى من الميثولوجيا القديمة " [١] .

وقد وجدت هذه التحفة في مدينة الرقة بإكتشاف عفوي ، يظن انها مستوردة من الشرق ، ربما من تركستان الصينية في ما وراء النهر ، ويقدر عهدها بالقرن (١٢م) .

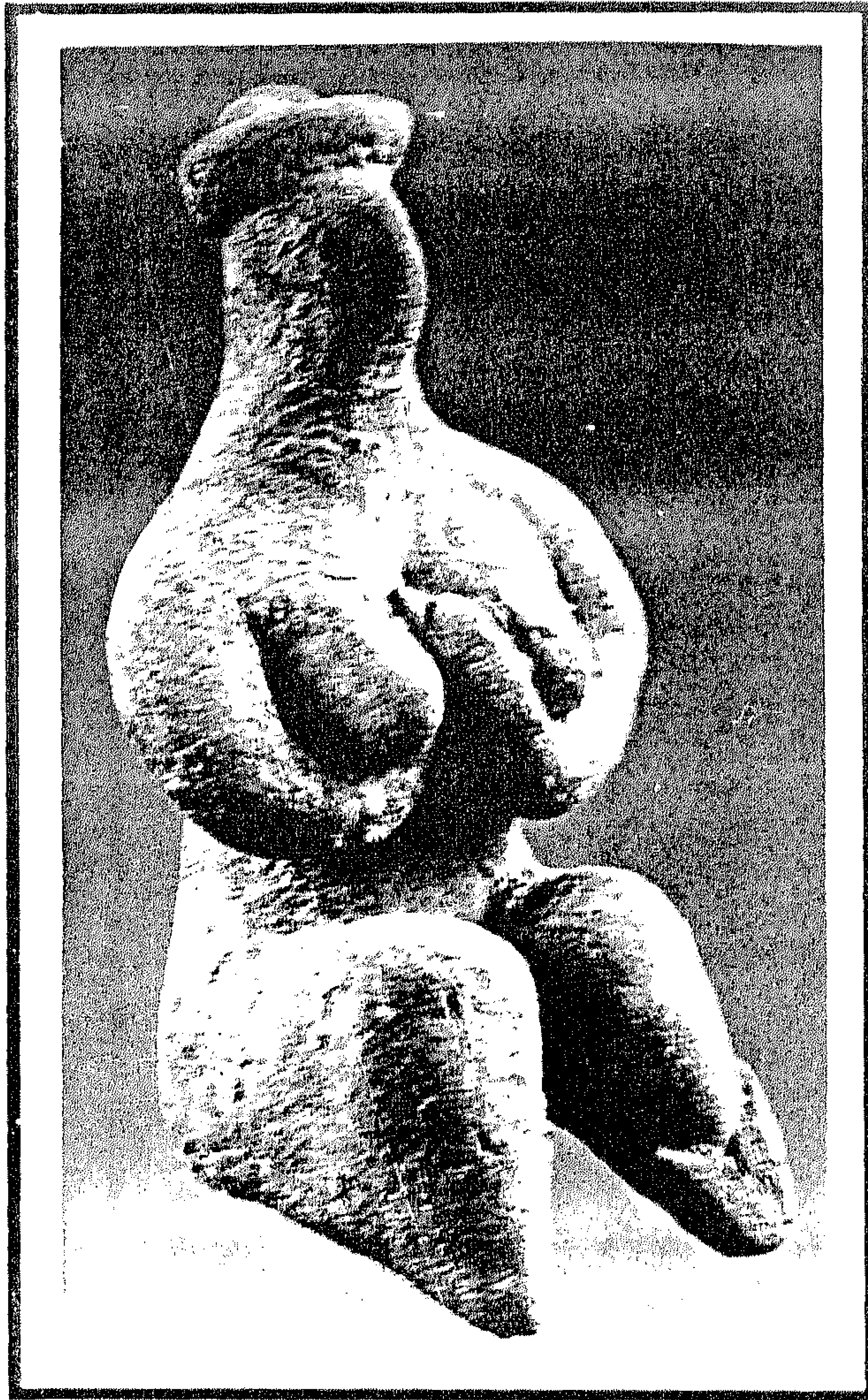


(١) محمد ابو الفرج العش : المتحف الوطني بدمشق ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠٦ .

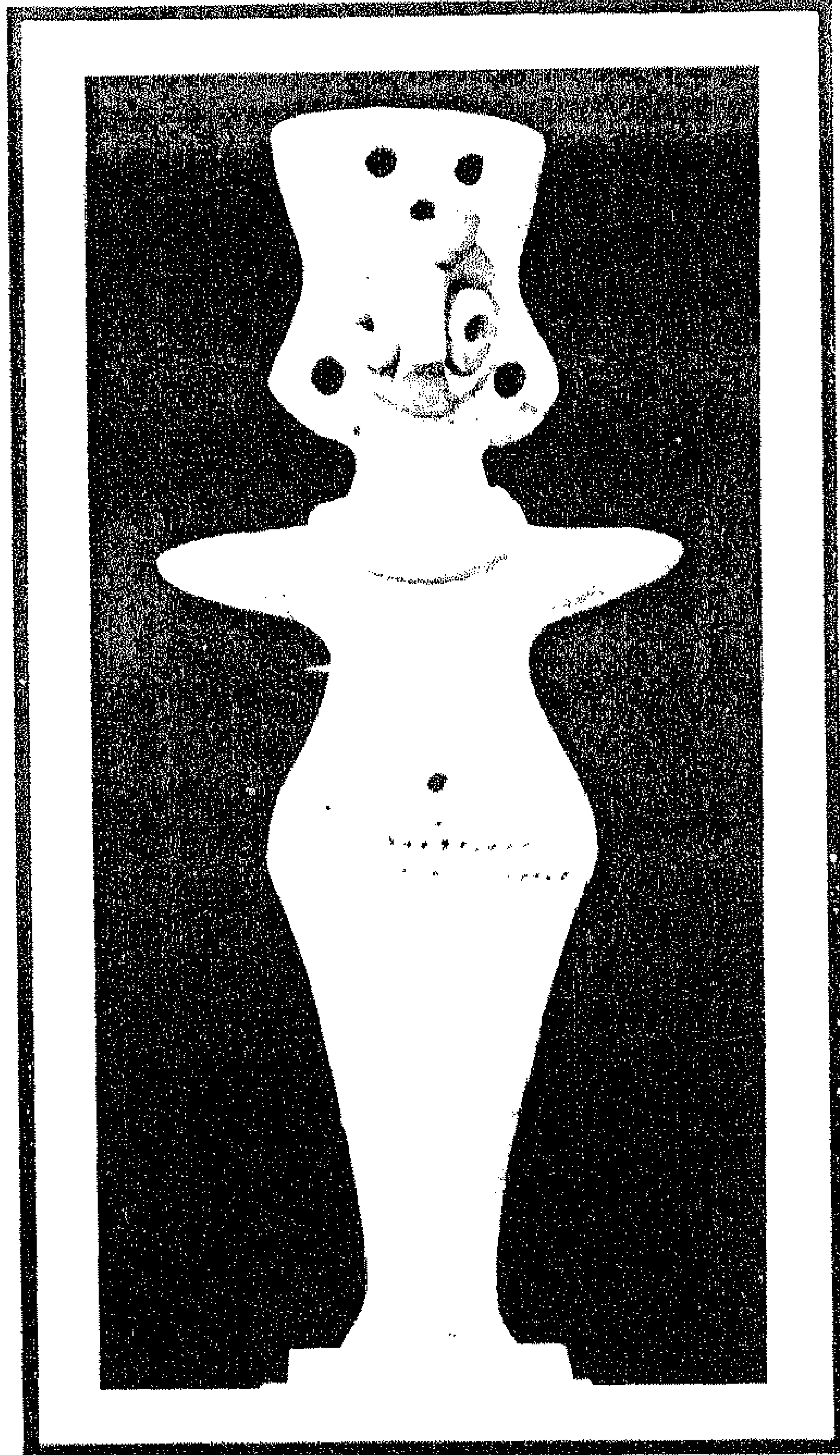
الصور الخاصة بالفصل الثالث



شكل (٢٧)
شكل لأنثى خنزير (فن تل خويره)
« متحف دمشق الوطنى »



شكل (٢٨)
تميمة الآلهة الأم (فن تل كشكشوك)
الألف السادس ق . م .
« متحف دمشق الوطنى »



شكل (٢٩)

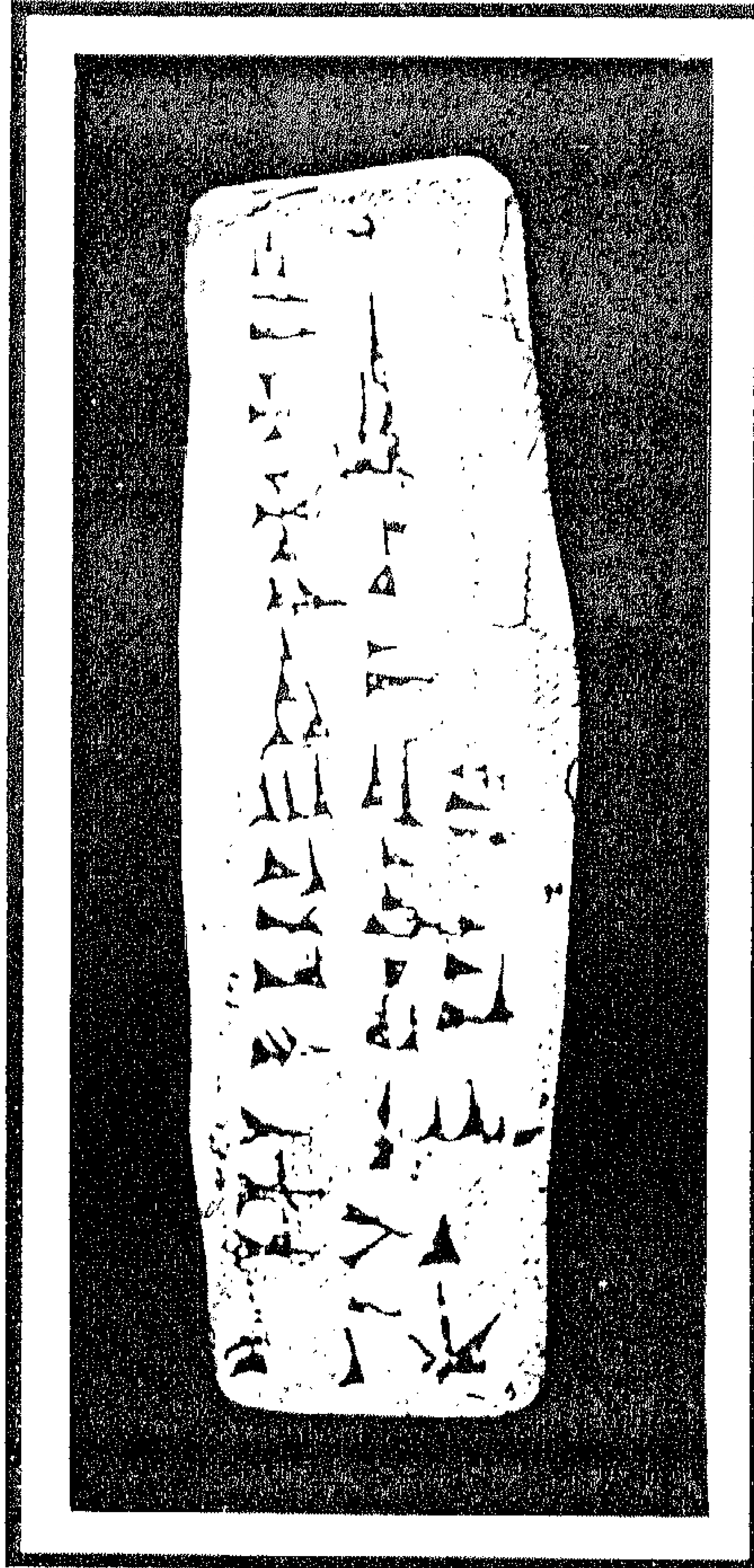
تميمة الربة الأم (سورية الداخلية)

٣٠٠٠ ق . م

« متحف دمشق الوطني »



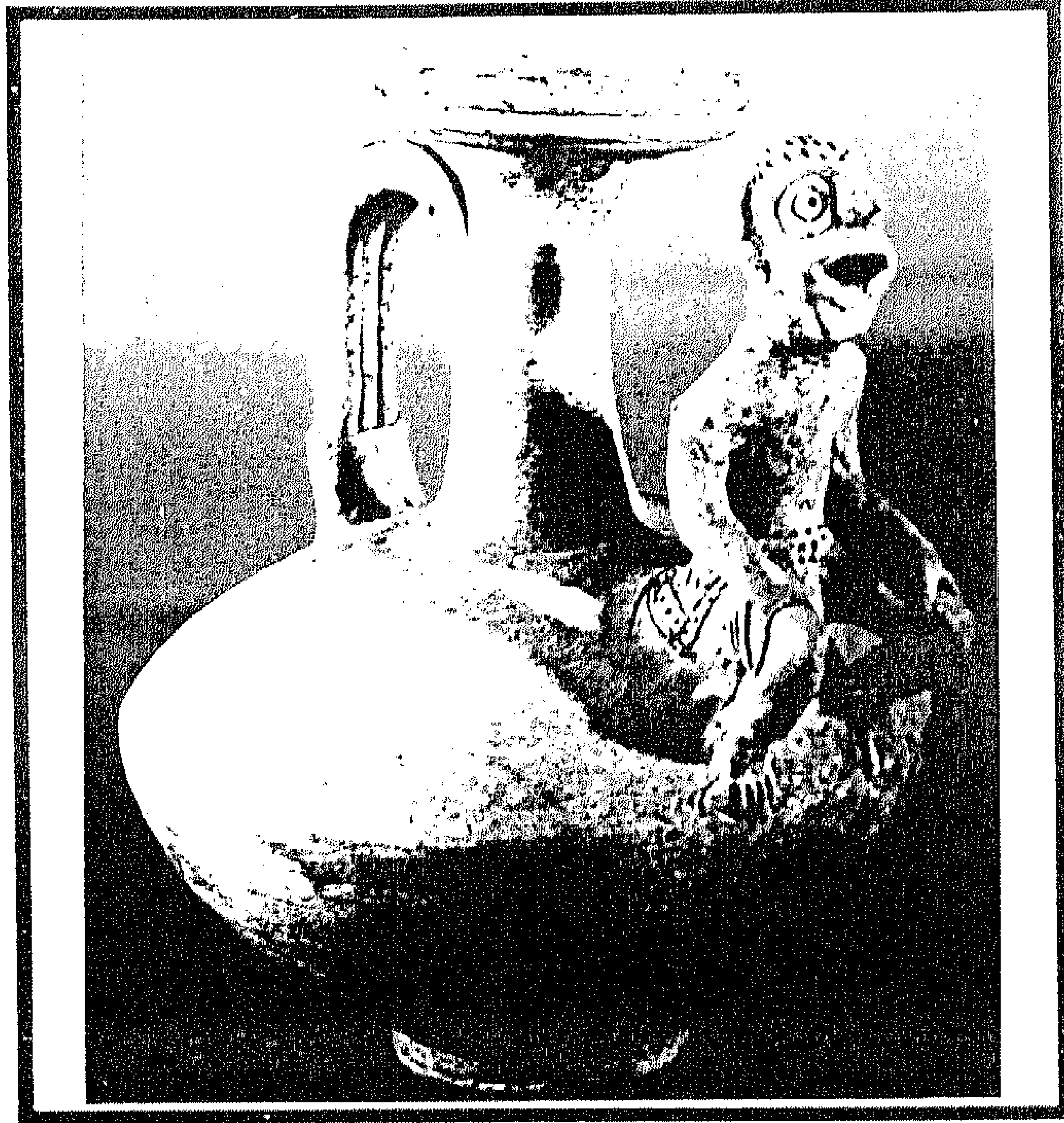
شكل (٣٠)
تميمة على هيئة قرد يحمل إبنه
(سورية الداخلية) ٢٠٠٠ ق . م
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٢١)
رقيم فخارى يحمل أبجدية رأس شمرة
(أوغاريت)
« متحف دمشق الوطنى »



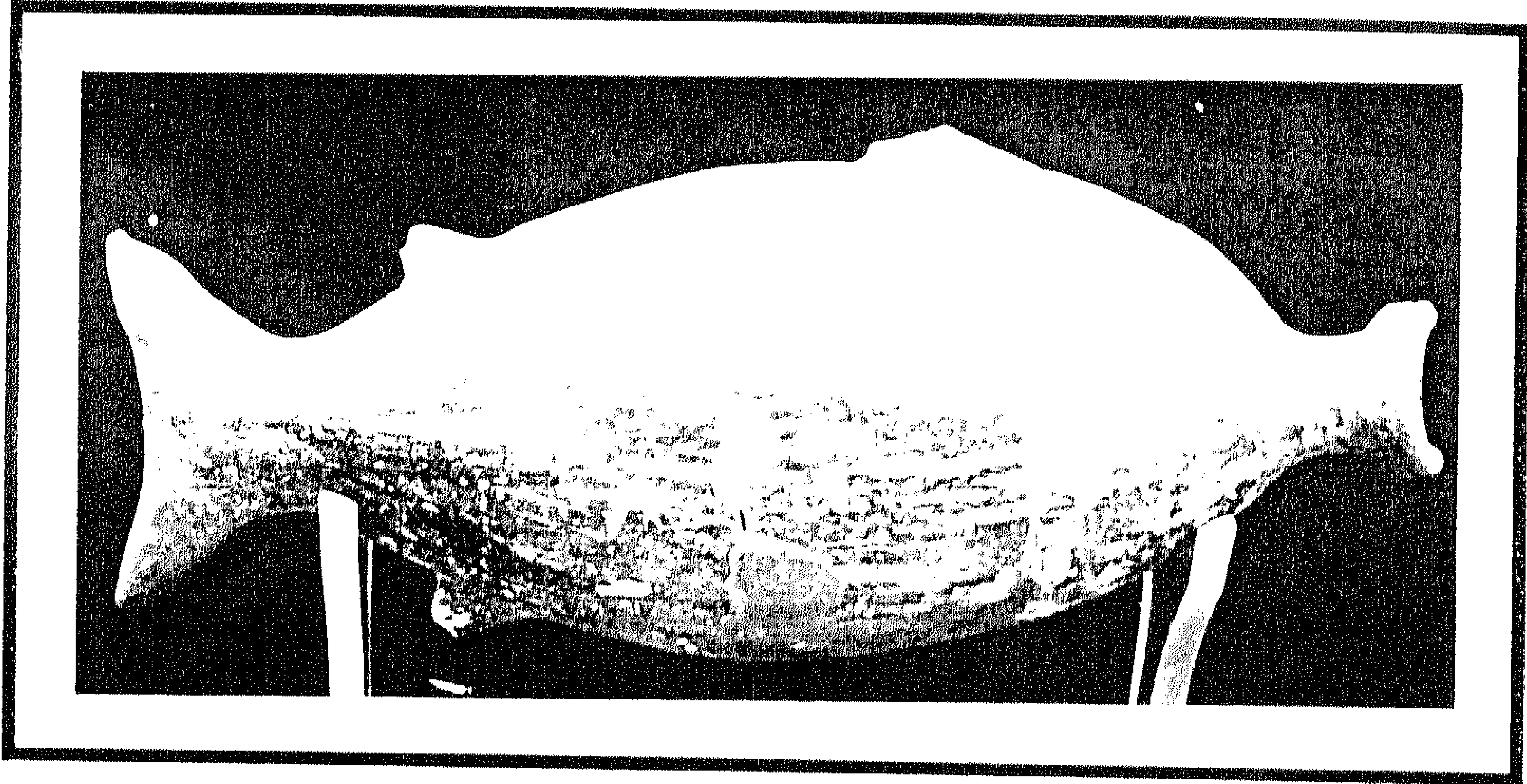
شكل (٣٢)
تمثـــال ثـــــور فخـــاري بحالـــة وقـــوف
(النصف الثاني من القرن الثاني ق . م .)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٢٣)

إبريق فخاري (أوائل عصر البرونز المبكر ٢٤٠٠ ق . م.)

« متحف دمشق الوطني »



شكل (٣٤)

شكل فخاري بهيئة سمكة (٢١٠٠ ـ ١٦٠٠ ق . م)

« متحف دمشق الوطني »



شكل (٣٥)
تمثـــــال نميسيـــس
(الفن الهيلليـنستي)
« متحف دمشق الوطنى »



شكل (٣٦)
تمثال لفنانة جالسة (الفن الهيلليني ستي)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٣٧)
تمثال أم تحنو على رضيعها (الفن الهيللينستي)
« متحف دمشق الوطنى »



شكل (٣٨)

تمثال أم ترضع طفلها (الفن الروماني)

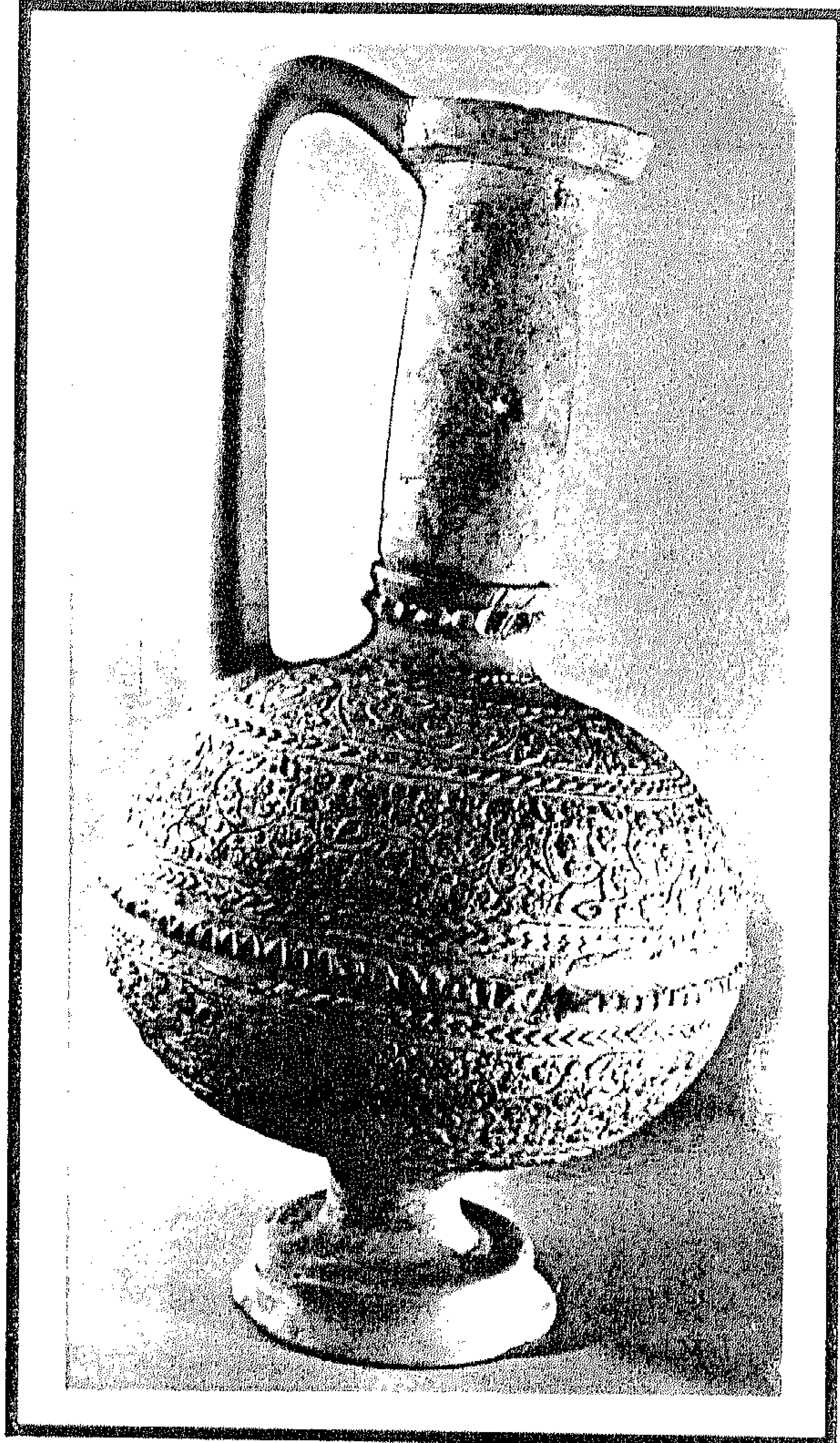
« متحف حلب - سورية »



شكل (٣٩آ)
تمثال كورة إبنة ربة الأرض (الفن الروماني)
« متحف دمشق الوطنى »



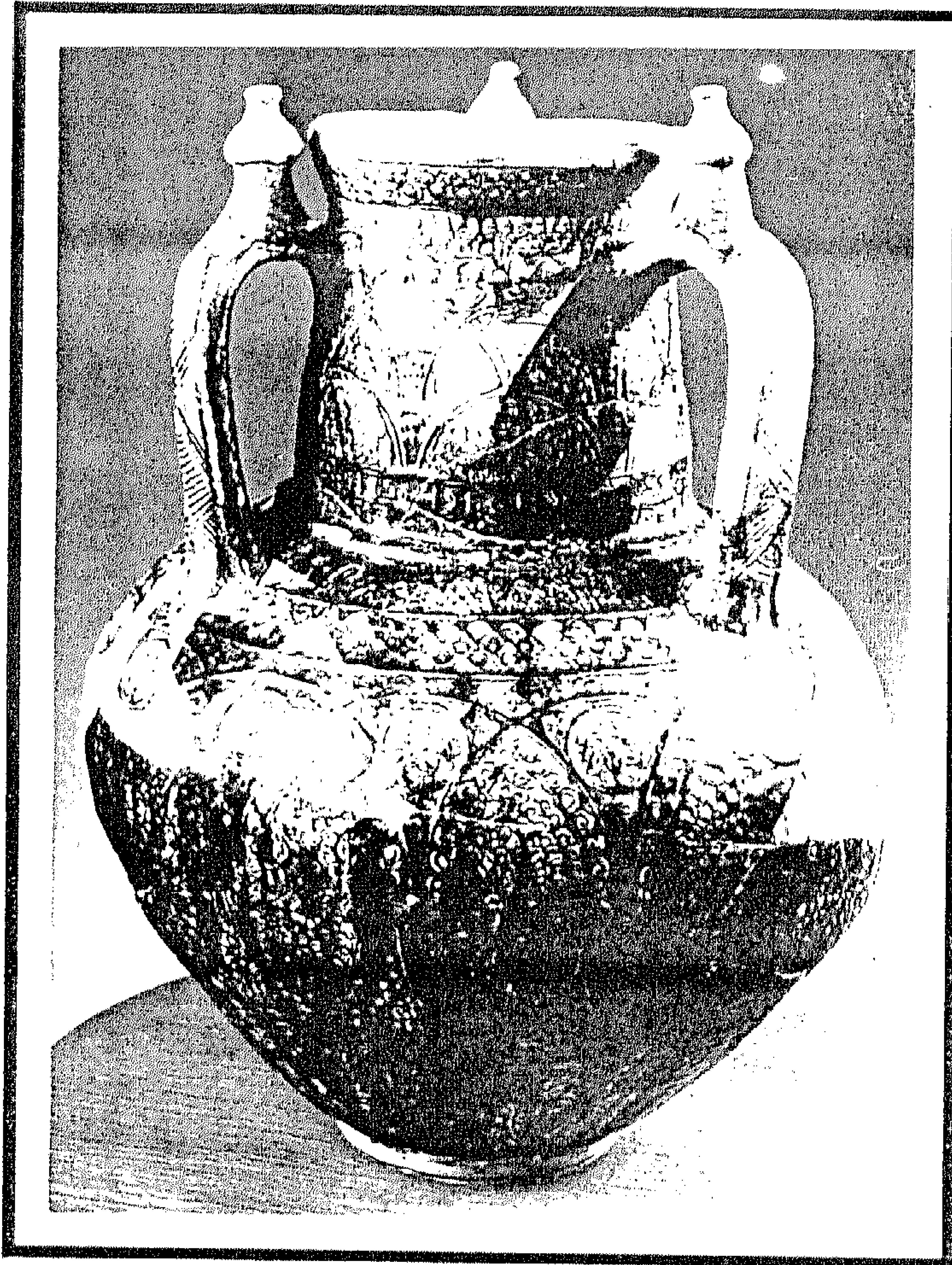
شكل (٣٩ ب)
تمثال كورة « الوجه الخلفي » (الفن الروماني)
« متحف دمشق الوطنى »



شكل (٤٠)
إبريق فخاري بزخارف نباتية (الفن الإسلامي)
« متحف دمشق الوطنى »



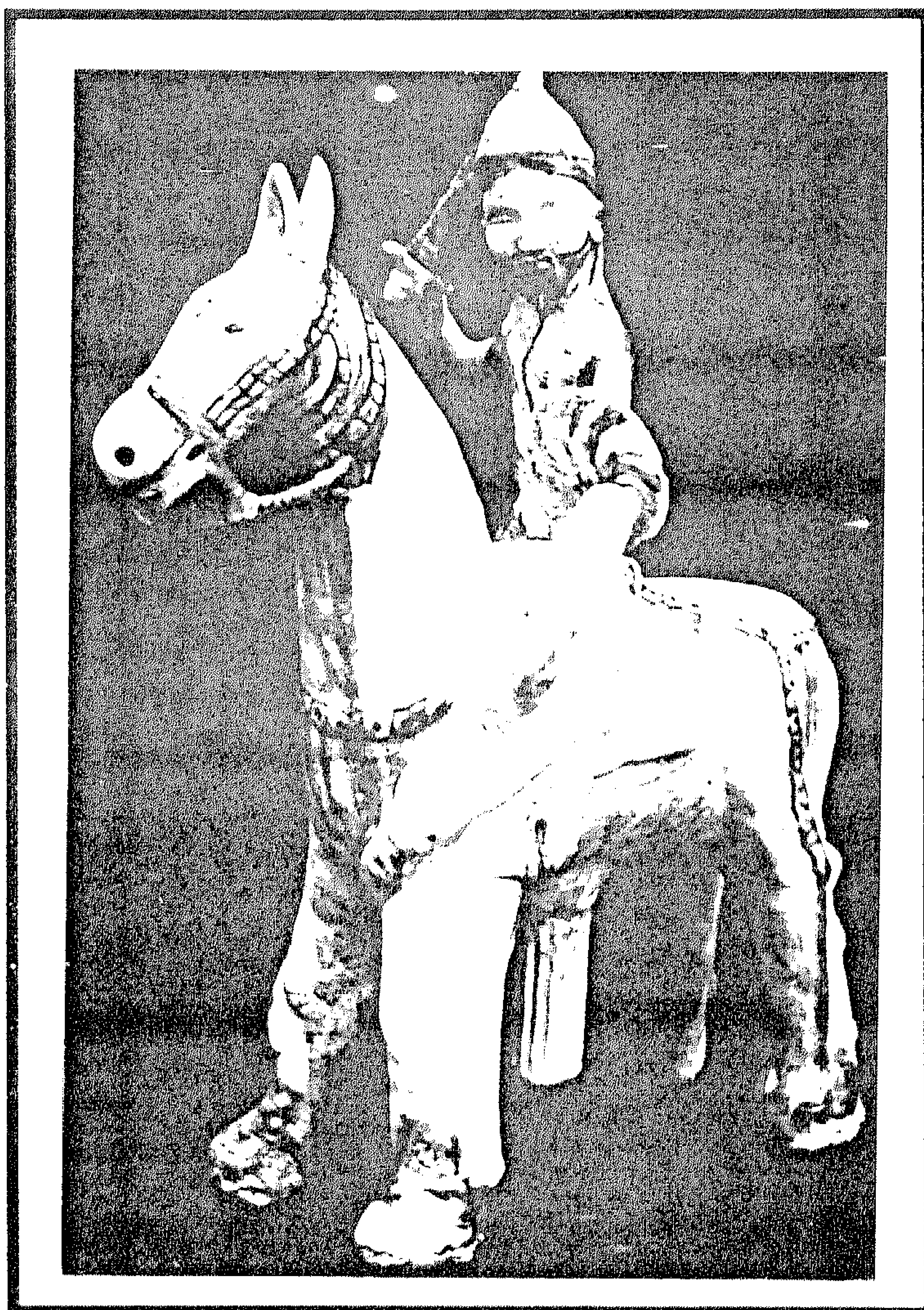
شكل (٤١)
قدر مطلي بلون واحد ، الرقة ، (الفن الاسلامي)
« محفوظة بمتحف الخزف الاسلامي » القاهرة



شكل (٤٢)
جرة خزفية، الرقة، (الفن الإسلامي)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٤٣)
سراج على شكل خروف (الفن الإسلامي)
« متحف دمشق الوطنى »



شكل (٤٤)

تمثال فارس يمتطي جواده (الفن الإسلامي)

« متحف دمشق الوطني »

الباب الثاني

القيم التشكيلية في النحت الخزفي المعاصر

- **الفصل الأول :**

  عناصر التكوين في التشكيل الخزفي .

- **الفصل الثاني :**

  دور اللون والملمس في قيم النحت الخزفي التشكيلية .

الفصل الأول

عناصر التكوين في التشكيل الخزفي

• مقدمـــــة :

لقد إستعمل المثال على مر العصور خامات مختلفة ومتنوعة ، وكان لكل خامة تأثيرها على الموضوع والتكوين النحتي ، فعندما يمارس النحات التجربة الفنية يعمد إلى إختيار الخامة المناسبة لتشكيل موضوعه الفنى ، وهو عند إختياره للخامة يضع فى اعتباره إمكانيات هذه الخامة سواء كانت مادة طبيعية كالحجر والخشب والطين ، أو مواد مصنعة كالبرونز والبوليستر وغيرها .

فالعلاقة بين الخامة والموضوع أو التكوين علاقة حتمية . " هناك علاقة وثيقة بين الخامة والشكل ، والتفكير فى أحدهما يؤدى إلى الآخر ، فاللفظان مرتبطان ، إذ أننا لا نجد الخامة قائمة بذاتها أبداً ، بل أن لها على الدوام شكلاً ما ، فالعناصر المحسوسة للعمل تنظم دائماً على نحو ما حتى لو كان الشكل يفتقر إلى الوضوح أو النظام ، وعلى العكس من ذلك فإن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما " (١) .

---

(١) روبرت جيلام اسكوت : أسس التصميم ، ترجمة عبد الباقى محمد ابراهيم ، محمد محمود يوسف ، (القاهرة ، دار النهضة المصرية للطبع والنشر ، ١٩٦٨) ، ص ١٦٥ .

" إذاً الخامة هى الوسيط المتناول فى صياغة العمل الفنى ، فلكل تمثال مادته التى يتشكل منها ، فالمادة الخام لا تصبح فناً إلا إذا تناولتها يد الفنان وصاغتها إلى شكل محسوس جمالياً ، نشعر إزاءها بأنها إكتسبت صفات الطواعية والليونة بفضل المهارة الفنية ، ومن هنا تلعب خواص الخامة من الصلابة والمرونة دورها فى نجاح وتشكيل وإظهار التمثال " [1] .

فما يمكن أن تنتجه خامة مثل البرونز من فراغات تختلف إختلافاً كبيراً عما يمكن تنفيذه من خامة الخزف ، فالبرونز خامة تقبل تصميماً ربما تعتمد رؤيته الجمالية على الفراغات أكثر من الكتلة ، بينما الخزف على النقيض من ذلك .

كما أن لكل خامة خصائصها من حيث ملمس سطحها وعلاقته بالمعالجة الفنية والآثار الحسية لدى الفنان ، فتتميز عن بعضها من خلال إستقبالها للضوء الساقط عليها والذى يعطينا كل منها إحساساً مستقلاً . وقد وضح النحات « هنرى مور » (Henry More) هذا الجانب من خلال الإخلاص للمادة وارتباطها بالنحت بشكل عام ومنحوتاته بصفة خاصة فيقول : " النحت الذى يؤثر في ويحركنى هو نحت اجتمعت له كل عناصر الحياة ، نحت يحيا بذاته ويملء المكان له ، هكذا يحيا عندما تتوافر له عناصره المكونة (المادة والاخلاص لها) ، عندما تتكامل وتقوم حينئذ بدورها بفاعلية مؤثرة ككتل تحقق تعارضاً حقيقياً بين مكونات البناء كله ، تعارض لا يحدثه مجرد نحت سطحي بارز ، إنه نحت سكوني ، نحت قوي حي يمدنا بقوة وطاقة عظيمتين كهاتين اللتين نستمدهما من الجبال الشامخة " [2] .

---

(١) محمدين محمد ربيع : أثر خامة الخشب فى التكوين النحتى ، رسالة ماجستير « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) ، ص ٢٧٧ .

(٢) لطفي حمادة : الأبعاد الابتكارية للمواد الحديثة وأثرها على التشكيل النحتى ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة الاسكندرية) .

فالموهبة عند الفنان هي أداته لإختيار الخامة التى تلائم عمله الفني ، واستخدامها فى المكان المناسب لها حتى تحقق أكبر قيمة جمالية تشكيلية ، وإنه لا جدال أن الخامة بما تحمله من صفات خاصة ومميزة وقدرات على إبراز القيم التعبيرية كان لها دوراً كبيراً فى إثراء العمل الفنى .

ومن الخامات الطبيعية التي استخدمها الفنان على مر العصور خامة الطين بمختلف أنواعها بما يضاف إليها من مواد أخرى لتزيد من إمكاناتها الإنشائية لتكسبها القوة والصلادة .

هذه الخامة كانت أداة النحات أو الخزاف ليبدع من خلالها أعماله النحتية والخزفية ، وذلك من خلال تفهمه لإمكاناتها واحترامه لها من حيث التوفيق بينها وبين التصميم بعيداً عن مفهوم الاجبار لأنه رغم مرونة الطينة وإمكانية تشكيلها إلا أنه هناك حدود معينة لهذا التشكيل من حيث التوازن والاستقرار بدون ركائز أو دعامات .

بتلك الإضافات التى لجأ إليها الفنان وفهمه للمادة تمكن من إنجاز أعمال نحتية حقق فيها قيم تعبيرية جمالية بتنفيذه تشكيلات ذات بروزات وفجوات وإنحناءات بتنوع وتناغم جعل منها أعمالاً قابلة للتشكيل الحركي .

وإن كانت هذه الخامة تفتقر إلى القوة والبقاء فى مواجهة الصدمات ومرور السنين ، إلا أنها تحتوى على دفء وحرارة لحظة إنفعال الفنان أثناء تشكيل عمله ، بعيداً عن المراحل الصناعية من صب ونسخ ، فهى الخامة الوسيطة الأولى والأخيرة .

وتقول الخزافة « اليزابيث وودي » أن جمال الصلصال يكمن فى استجابته للّمسة اليدوية ، ففى كل مرة يلمسه الإنسان تترك لمسته أثراً . " هذه هبة للمحترفين الذين تعلموا أن يضبطوا أنفسهم ، أما بالنسبة للمبتدئين فهى تجربة

منبسطة ، فمن الصعب أن نتعلم ألا نلمس الصلصال إلا عندما يكون هذا ضرورة ملحة ، وأن نكون طوال الوقت واعين بكيفية لمسه " (1) .

ولدراسة عمل فنى ما يجب دراسة الشكل (Form) وعناصره التكوينية وترتيبها ، والتي هي عبارة عن أداة التعبير البصري للمعاني التي يرغب المثال في إظهارها ونقلها للرائي من خلال العمل الفني .

فمثلما تعبر الكلمة المنطوقة عن معنى « بطريقة سمعية » كذلك فإن الشكل يعبر عن معنى « بطريقة بصرية » ، وذلك بأن تكون عناصره مرتبة بطريقة خاصة أسوة بترتيب الكلمات لتكون جملة تعبر عن معنى معين ، وترتيب عناصر الشكل الفني هو ما يعرف باسم « التكوين » ، إذاً الفنون التشكيلية مهما كان نوعها تتكون من وحدات ، أي عناصر مرئية قد لا تعدو أن تكون نقطة أو خط أو مساحة او كتلة أو اكثر ، وفي ترتيب هذه الوحدات بشكل معين ما يثير فى النفس احاسيس بمعانٍ معينة ، ومن المؤكد أن تختلف هذه المعاني إذا اختلف ترتيب هذه الوحدات المرئية .

" فالشكل الفنى لا يتمثل إلا حين يقوم الفنان بتشكيل الخامة والموضوع والإنفعال والخيال فى عمل منظم مكتفٍ بذاته ، له أهميته الكامنة ، فالعناصر التى يختارها من وسيطه المادي ترتب في العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها وتقوية الإرتباطات الإنفعالية للنموذج ، فالشكل يثرى الجوانب الجمالية والفنية للمادة ، كذلك يضفي على العمل الفني ذلك الطابع الكلي والإكتمال الذاتي الذي يجعله يبرز من بين جوانب التجربة ، ويبدو عالماً قائماً بذاته " (2) .

---

(1) Elsbeth S. Woody : Hand Building Cermaic Forms, London, 1979, P. 44.

(٢) جيروم ستولنتز : النقد الفنى ، ترجمة : فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية ، (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨١) ، ص ١٠١ .

وإذا اعتبرنا أن ترتيب وحدات الشكل اى التكوين هو أساس التعبير البصري في الفن ، فإن مفهوم ذلك بداهة أن هناك قواعد للتكوين في الفنون التشكيلية .

فالفنان الأصيل يعمل وفقاً لمبادئ نجد أنه يسير على نهجها ، لكنه قد يرفض القول علانية بأنه يعمل في حدود إطارها ، شأنه في ذلك شأن كافة البشر ، يود أن يعلن حريته كى لا يقيده غير ما يضعه لنفسه من مبادئ لينطلق في أفكاره ، ويرى أنه ليس من شأن الفلاسفة أو النقاد أن يضعوا له قواعد ليسير فى إطارها ، فهذا عمل من صميم اختصاصه ، وسواء كان وضع القواعد من شأنه أم من شأن غيره فهذا إعتراف بأن هناك قواعد ، والقواعد هي قانون سواء كان الفنان هو نفسه واضعه أم كان غيره هو الذي وضعه ، والحرية الحقة في أي نشاط إجتماعي هي التي تمارس في إطار قواعد ينظمها القانون والعرف ، وبما أن الفن نشاط اجتماعي فمن الواجب أن يمارس في حدود قواعد أيضاً ، والعناصر البصرية التي تشكل التمثال وتكسبه قوة هي « الخط ، المساحة ، الكتلة ، والفراغ » وهي جميعاً تعمل داخل الفضاء .

وسميت عناصر شكلية لأنها قابلة للتشكيل ، وهي مصدر هام للإبتكار بما يخرج عنها من أشكال تشخيصية أو مجردة تحمل من الصفات الفنية التشكيلية الكثير .

" فالعناصر التشكيلية والجمالية تمد الفنان بوسائل إبتكار للأشكال فتتلاءم مؤكدة الوحدة والتنويع والتوازن ، وكل عنصر له خصائصه الذاتية في حدوده وإمكانياته ، والفنان يختار منها ما يشاء تبعاً لطبيعة الموضوع الذي يريد أن يعبر عنه " (١) .

---

(١) ابو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢ .

كذلك هناك بعض العوامل التى تؤثر فى التقدير الجمالي للأعمال التشكيلية ، ولمعرفة قيم التشكيل في النحت الخزفي علينا دراسة هذه المفردات البصرية .

• أولاً : الخط (Line) :

يعتبر الخط أقدم الوسائل التى استخدمت فى التعبير الفني ، حيث كان رجل الكهف يخط بأصابعه علامات في الطين الرطب أو يرسم خطوطاً بقطعة من الخشب المحروق على الأسطح الصلبة التي بمحيطه ، والخط من وجهة نظر الفنون ثنائى الأبعاد ، فهو عنصر بصرى يتميز بطول وسماكة معينة ، أما فى مجال النحت فلابد أن يكون له قطر أو قطاع .

كما يتضمن الخط إيحاءً بالايقاع والوحدة والاتزان ، وهو يعد الفكرة الرئيسية وأساس التصميم فى العمل الفني ، ويتم عن طريقه التبسيط أو التعقيد في وصف الايقاعات عند بناء العمل الفني .

ويقول « بليك » (Blake) عن الخط " كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحدّة وبروزاً ، كان العمل الفني أكثر جمالاً ، وكلما كان أقل بروزاً وحدة عظم الدليل على ضعف الخيال والإنتحال والإهمال " (١) .

فنجد الفنان « فاروق إبراهيم » وقد أكد على دور الخط في العمل الفني فأكسبه قطاعاً وحجماً يميزه ويبرزه مستخدماً له كمحيط ومحدد للمساحات أو محركاً لتلك السطوح فاصلاً بين اتجاهاتها المختلفة ، ومؤكداً للظلال التى تترتب خلفه ، كما فى عمله شكل (٤٥ آ، ب) ، حيث دخل الخط كعنصر أساسى في

---

(١) هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة : سامى خشبة ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨) ، ص ٦٥ .

التصميم ، وقام بدور مميز من حيث تحديده للمساحات المشكلة للأكتاف ، والقسم الخلفي من العمل ، وكذلك كتلة الراس بما فيها من مساحات متداخلة ، كما تماشى الخط مع اتجاه الحركة والكتل محركاً لها مسبباً تناغماً وإيقاعاً متنوعاً لشكل إنساني مؤلف من كتل مختلفة الأحجام .

كما تداخل الخط مع الفراغ بمساحات تتناوب على السطح أعطت العمل عمقاً فراغياً وسببت له حركة متوازنه بالإضافة للملمس الذي لعب دوراً فى تأكيده للظلال وتفاعله مع الضوء كأنه عنصر من عناصر الطبيعة الحية .

كما أن الخط يقوم بتحديد إتجاه الحركة وإمتداد الفراغ من عمودي أو أفقي أو دائري ، من خلال نوع الخط من منحني أومنكسر او مستقيم ايضاً ، حيث يعطي الخط المستقيم للشكل القوة والصراحة والبساطة ، كما يوحي بالشموخ والإمتشاق عندما يتخذ الإتجاه العمودي ؛ بينما الخط الأفقي يوحي بالراحة والاستقرار والهدوء . والمنكسر بالإثارة وعدم الاستقرار ، أما الخط المنحني الحلزوني أو المتعرج أو المتموج فإنه يعكس حركة مستمرة .

" وليس اتجاه الخط فقط هو شاغل الفنان ، بل أيضاً علاقة الخطوط مع بعضها ، فالخطوط ربما تتوارى أو تنكسر للحصول على التوافق أو التضاد ، وتتسع من نقطة واحدة أو تتقارب إليها للحصول على التأكيد ، وربما تكون مستمرة أو متقطعة ، ويظل الاحساس بوجود الحركة على الرغم من أن الخط الفعلي مختف ، ومن النادر أن يستخدم الفنان نوعاً واحداً من الخطوط في التصميم ، ولكنه يستطيع أن يلعب بمثل هذه الخطوط داخل عمله الفني مع مراعاة التوافق والتضاد " (١) .

---

(١) أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن العام ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢ .

كـمـا فى عـمـل « ديك » (١) للفنان « فاروق ابراهيم » متخـذاً للخطوط إتجاهات متنوعة ضمن مجموعات ، كل منها ادت حركة داخل الشكل ، فمنها ما شكلها على كتلة الجـذع مع العنـق بخطوط مستقيمة بحيث إنتشرت على مساحات الجذع الواسعة بمسافات متباعدة تقاربت كلما إتجهت نحو الرأس ، جاعلة النظر ينساق معها مسببة حركة للأعلى ، ومجموعة أخرى من الخطوط المنحنية تراكبت لتشكل فى مجملها كتلة الذيل منطلقة من مساحة ضيقة ترابطت مع الجذع ، ثم انتشرت إلى مساحة واسعة بعفوية وباتجاهات مختلفة معبرة عن حركة الريش . شكل (٤٦ آ)

• ثانياً : المساحـــة (Area) :

المساحة هي ذلك الفراغ الموجود بين الخطوط التى تتجه اتجاهات مختلفة ، وتفرض أي مساحة شخصيتها على المساحات المحيطة بها تبعاً لشكلها ودرجة تباينها ومكانها ، لنجد أن لكل مساحة كيان له ملامحه الوصفية التى تنعكس على طبيعة هذه المساحة وذاتيتها حيث لا ترى المساحة منفصلة ، وإنما تدرك فى إطار الكل ، ويظل إدراكها مرتبطاً بنوعية الفنان وأسلوبه والتقنية التى يتبعها في إخراج عمله ، والتي تشكل بالضرورة مساحاته التي يستخدمها في بناء عمله الفني ، فالمساحة هي وحدة بناء العمل الفني ككتلة الحجر التي هي وحدة البناء في المسكن الحديث .

كما أن هناك إعتبارات في غاية الأهمية تحدد الأسس العامة التى تتحكم في أسلوب توزيع المساحات في العمل الفني ، وأهم هذه الإعتبارات :[١]

---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين فى الفنون التشكيلية ، الطبعة الأولي (القاهرة ، دار النهضة العربية، ١٩٧٣) ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

- أن يراعي التوازن في توزيع المساحات .
- مراعاة قواعد النسب المقبولة جمالياً .
- أن يتم توزيع المساحات بحيث تحقق للعمل الفني « وحدة » مع التنويع وسيادة جزء منه على الأجزاء الأخرى .
- أن يتفق توزيع المساحات مع الهدف المطلوب في العمل الفني ، وما يتطلبه من إثارة الإحساس بالعمق الفراغي وذلك عن طريق تراكب المساحات .

ففى عمل الفنان « فاروق ابراهيم » شكل (٤٧) نجد المعالجة تعتمد على المساحات العريضة والمفتوحة والمستويات المتراكبة خلف بعضها ، تحددها فواصل خطية تعمل على تأكيد فردية كل حجم بذاته ، متعايشة مع الفراغ الذي تداخل معها مؤكداً للحركة والايقاع بإتجاهات متنوعة أضفت التنويع مع كتلة العنق العمودية الهادئة والوجه المبسط .

أيضاً فإن توزيع المساحات وتراكبها بشرائط متوازية ومتقابلة ومتتالية مع بعضها جعل من الكتلة في عمل الفنان « فاروق ابراهيم » شكل (٤٨) تبدو أخف وأرشق خاصة بتداخل الفراغات معها ، وقد حددها خط متموج سريع زحف إلى الأعلى والجانبين في حركة حرة لا تخلو من ديناميكية تجعل العين باحثة فيها عن بداية ونهاية لهذه الحركة ، التي أبرزها سقوط الضوء عليها .

● ثالثاً : الكتلــة :

الكتلة جسم له ثلاثة أبعاد ويشغل حيزاً في الفراغ " فالكتلة فراغ صلب ، والضوء والظل هي تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ ، وليس الفراغ إلا عكس الكتلة " (١) .

---

(١) هربرت ريد : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩.

وتعني الكتلة صلابة الجسم ، وتتصف بالثقل والرسوخ والثبات ، " والكتلة ماهي إلا حجم أخذ شكلاً محدوداً ، ربما يكون مصمتاً أو مفرغاً ، وإذا ما كان شكلاً مجسماً تجسيماً كاملاً فيكون له أشكاله المتعددة والمتنوعة ، كالمكعب والكرة أو الأسطوانة والمخروط ، وهذه الأحجام تستخدم كمادة للبحث عن الأبعاد الثلاثية للمساحة " (١) .

هذا وتتخذ الكتلة اتجاهات مختلفة لكل منها إيحاءً وإحساساً خاصاً ، فمثلاً الكتلة العمودية أو المتطاولة رأسياً تعبر عن الإمتشاق والشموخ وتناسب الميادين والنصب التذكارية وبمواصفات وخصائص معينة ، كما في عمل الفنان «فاروق ابراهيم» شكل (٤٩) ، حيث إتخذ كتلة عمودية رئيسية وصريحة تداخل معها بعض المسطحات الأفقية أو المائلة الملتفة ، فقد إعتمد الفنان على تركيب الحجوم العريضة ذات السطوح المتسعة بملمس ناعم لا تشغلها أية عناصر تشكيلية أخرى كالأجزاء البارزة أو الخطوط المتشابكة التى تشغل سطح العمل بحيث سمح للضوء بالأنسياب عليها خالقة لتدرجات مختلفة من الظل والنور أعطت بتتابعها حساً بالإيقاع والحركة كما عمل على تأكيد الحجوم المكونة للعمل ، ففى مثل هذه الأعمال على الفنان العناية بعنصر الضوء كعنصر تشكيلي له دوره في إظهار عناصر الشكل الأخرى .

وإما أن تأخذ الكتلة إتجاهاً أفقياً يؤكد رسوخها وإستقرارها كما توحي بالراحة والهدوء ، ففى عمل « أمومة » للفنان « جمال السجينى » شكل (٥٠) تناول الفنان موضوعه بكتلة أفقية راسخة ملاصقة للأرض ، مناسبة ومعبرة عن الحالة الطبيعية لتلك اللحظات حيث القطة ترضع صغارها ، مشكلة كتلة واحدة مغلقة إلتفت على صغارها لحمايتهم ، متخذاً أسلوباً واقعياً فيه تعبير وصدق عن عاطفة الأمومة .

---

(١) عبد الفتاح رياض : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٣.

كذلك الفنان « عبد المنعم محمد محمد الحيوان » حيث إتخذ عنصر القطة موضوعاً نفذه بكتلة بالغ فى إمتدادها افقياً ، مما أعطى للرائي إحساساً بالثقل والرسوخ ، أكده الفراغ الأفقي المنتظم الذي فصل بينه وبين القاعدة دون أن يدخل إلى الشكل إنما بقي محيطاً به حيث إرتفعت الكتلة عن الأرض بقوائم إتخذت إتجاهات مختلفة حققت له الاستقرار والإتزان ، شكل (٥١) .

أما الفنان « عاصم الباشا » فقد اعتمد الكتلة الأفقية محملة ومرفوعة عن الأرض مشكلة كتلة الشعر لرأس إستند على القاعدة بمركزية حققت له التوازن ، وإننا لنشعر إزاء تلك الكتلة الأفقية بالوزن والثقل لإمتدادها في الفراغ ، وبما تعكسه من إحساس بأنها مصمتة خاصة وأن عنصر الفراغ لم يدخل إليها ، وإنما حملت من البروزات والفجوات مما أعطى للضوء دوراً في اظهارها بما يسببه من ظلال وتدرجات لونية ، متناولاً موضوعه بأسلوبه التعبيرى . شكل (٥٢) .

كذلك نجد الفنان « محمود شاهين » إعتمد الاتجاه الأفقي لكتلته ليعبر عن حالة إنسانية ، متخذاً عنصر المرأة بوضعية إستلقاء على ظهرها مرتكزة على العضدتين بمساحة واسعة بالإضافة لمنطقة الحوض والقدمين ، مشكلاً ضمن الكتلة الأفقية حركة متواترة صعوداً وهبوطاً تاركاً للفراغ الخارجي مجالاً للإحاطة بالشكل دون أن يتغلغل ضمن الكتلة التى أعطتنا الإحساس بالثقل فظهرت مغلقة معبرة عن أسلوب الفنان ، شكل (٥٣) .

● رابعاً : الفراغ (Space) :

إن العناصر الثلاثة السابقة (الخط - المساحة - الكتلة) قد تنحصر في إطار فراغي يدور حولها .

والفراغ معالجة للعمل الفني الذي يبدعه المثال عن طريق معالجة الفضاء الخارجي ، ويعتبر الشكل الخارجي للتمثال حدوداً لهذا الفراغ الذي يحتويه .

وقد إزداد الإهتمام بالفراغ الداخلي ، والشكل الداخلي في العصر الحديث مؤكداً الإرتباط بين كل من التكوينين الخارجي والداخلي ، إذ نرى فيها كتلاً ومسطحات وخطوط تربط بين الداخل والخارج ، بحيث لا نكاد ندرك أين تنتهى الحدود الخارجية للتكوين ، وأين تبدأ حدوده الداخلية ، إذ تطور التكوين النحتي من شكله المغلق (Closed Form) أو « نحت نواة » إلى الشكل المفتوح (Open Form) أو « النحت المفرغ » ، وقد ظهر هذا واضحاً أيضاً في التشكيل الخزفي حيث نجد الفنان « عبد السلام قطرميز » تناول فى عمله « أم الشهيد » (١) شكل (٥٤) تكويناً مغلقاً بكتلة لم تسمح للفراغ بالدخول إليها ، مما أعطى للرائى إحساساً بضخامتها ووزنها معتمداً وضعية إنسانية تحقق له تلك القيمة ، محدثاً بعض التجاويف البسيطة ليعطي تكوينه قيمة فنية تظهر حركة المرأة .

كذلك ما قدمه الفنان « نبيل درويش » فى عمله « تأمل » شكل (٥٥) حيث طرح مفهومه من خلال تراكب الأسطح الواسعة مشكلة كتلة هندسية مغلقة ضمت الشكل الإنساني داخلها فظهرت مصمتة توحي بهدوء لم يحركه سوى بعض التفاصيل البسيطة في الوجه ، وكذلك ظهور كتلة الذراع وما أحدثته من ظلال .

أما الفنان « محمد جلال » فقد عبر فى عمله شكل (٥٦) ذو الكتلة المغلقة عن حركة وإيقاع واضح جاعلاً من عناصر الجسد كتلاً مترابطة ومتعارضة من عمودية وأفقية تتخللها بعض التجاويف الحادة التى بدورها أوجدت ظلالاً تداخلت مع التدرجات الضوئية متفاعلة مع ملامس الأسطح الحاملة لتأثيرات الفنان وأدواته .

وقد تطور التكوين الخزفي كغيره من الأعمال النحتية حيث تخلى عن الصلابة التامة وحور في التشكيل بحيث يسمح للضوء والهواء بتخلله ، فيمكن بنظرة واحدة رؤية الأشكال داخل التكوين مرتبطة مع الخلفية المحيطة به . وهنا تظهر إمكانيات النحات في موازنة العلاقة المتبادلة بين الداخل والخارج ، وكذلك بين العناصر الإيجابية الصلبة والعناصر السلبية الفراغية التي بمجملها تشكل العمل الفني .

فنجد الفنان « جمال الدين حنفي » ينطلق في تكوينه الخزفي شكل (٥٧) إلى عالم التشكيل النحتي الفراغي مستخدماً عنصر الفراغ كعنصر تشكيلي أساسي حيث إتخذ شكلاً مغلقاً ضمن الكتلة ، مما أكسبها شفافية وخفة وجعل منها تتداخل مع الخلفية ، كما أحاط الفراغ بالشكل فتشابكت معه العناصر البارزة خارجه محققاً قيماً تشكيلية تميز تطور فن النحت الخزفي ومواكبته لفن النحت عموماً .

كما إستطاع الفنان « محروس أبو بكر » بتكويناته المختلفة التي استخدم فيها بالإضافة للخزف خامة الصلب أن يحقق أشكالاً نحتية فراغية ، مستغلاً إمكانيات تلك الخامة للسماح بالفراغ أن يدخل ضمن التصميم ، فجاءت عناصر الشكل تقف فى الفراغ حرة محققاً حركة وايقاعاً مميزاً كما في عمله شكل (٥٨) .

اما الفنان « عبد العزيز عطا » في عمله « الفضاء » فقد استخدم الفراغ كعنصر دخل في صلب تشكيله ، محدثاً ظلالاً تؤكد عمق العمل وربطه بالخلفية المحيطة مسبباً إيقاعاً متنوعاً وحركة استاتيكية بين الكتلة والفراغ والظل والنور ضمن تكوين تجريدي اقرب إلى هيكل الإنسان ذو الإتزان المحوري . شكل (٥٩) .

كذلك الفنان « وجيه عبده عبد الغني » حيث نفذ تكويناً بكتل ملتفة تحيط بفراغات محدثة ظلالاً أعطت الشكل بروزاً وظهوراً ميزه بقيم جمالية وتعبيرية أيضاً . شكل (٦٠) .

أما العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي فهي تنحصر في عدة نقاط هي (التناسب - التنوع - الاتزان - الحركة والإيقاع) ، ويزيد على ذلك بالنسبة للنحت الخزفي (الملمس واللون) اللذين يميزان العمل التشكيلي الخزفي عن غيره من الأعمال النحتية بما يضفيان للعمل من قيم تعبيرية جمالية مناسبة للتكوين المنفذ (وسوف نفرد لهذين العنصرين فصلاً كاملاً) .

● أولاً : التناسب :

" هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفني وإجتلاء النسب في الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضروري في الفنون وفي الكائنات الحية على السواء لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء بإختلاف أنواعها " (١) .

ولاشك أن الجمع بين هذه العناصر يستلزم دراسة مبدئية للعلاقات بين الحجوم ، كما تتطلب دراسة لنسب المسافات الفاصلة بين كل منها لتخلق إيقاعات مقبولة جمالياً .

ويرى بعض النقاد أن التناسب بين الأشياء يجب أن يكون تناسباً يستدعي من المشاهد التأمل والإثارة ، لأن الأحاسيس البشرية هي التي نعتمد عليها في الحكم على مدى قبول النسب قبولاً جمالياً .

كما يمكن عمل تغيير في النسب الطبيعية للحصول على التعبير الإنفعالي أو بغرض الحصول على الرقة والرشاقة .

كما في عمل « إمرأة ومرآة » للفنان « محمد حسام الدين » حيث بالغ في نسب الشكل الإنساني محدثاً حركة وتنوعاً لإظهار تعابيره الخاصة . شكل (٦١) .

---

(١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، (الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٨) ، ص ٣٨ .

أما الفنان « فاروق ابراهيم » فقد تناول في عمله « بناء إنساني » نسباً جمالية خاصة تلبي أسلوبه التعبيري الذي إعتمد توزيع المساحات والكتل ، تتخللها فراغات وخطوط بارزة على الأسطح تحدد حركة الضوء المنتشر عليها ، بتدرجات لونية مختلفة التباين تبعاً لطبيعة الأسطح من محدبة أو مقعرة تؤكد الإنفعالات الجمالية إتجاهها وتزيد من عمق الإحساس بالحجم ووجوده في الفراغ . شكل (٦٢)

● ثانياً : التنوع (Variety) :

إن الإنسان بحكم طبيعته يمل الرتابة ويحب التنويع في الفن أسوة باستمتاعه بالتنويع في أسلوب حياته .

وقد يخطئ البعض ويظن ان هناك تعارضاً بين الوحدة من جانب وبين التنويع من جانب آخر ، وذلك لأن تماثل العناصر المرئية فيه وحدة ، أما التنوع فهو أمر مضاد للتماثل ، بل ينطوي على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية وإختلاف صفاتها .

فالتنوع هدفه ان يخلصنا من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية ، ودون ان يؤثر في وحدة الشكل ، " فالوحدة قد تكون من أشكال متوافقة ، ومن اخرى متباينة بل وبعيدة كل البعد عن بعضها البعض ، وكلما استطاع الفنان ان يجمع شتات عناصر عمله الفني ، كان عمله الناتج بمثابة قوة ذاتية لها صفة البقاء والاستمرار " (١) .

---

(١) محمد اسماعيل جاهين : فن النحت العالمي المعاصر وأثره على فن النحت المصري ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨) .

والتنويع قد يكون فى الشكل أو الحجم أو في الاتجاه أو الملمس السطحي ، وكذلك في اللون ، وربما يكون تنويعاً في ثخانة الخطوط مثلاً . فيقول « هوجارت » " إنما التنوع ينطوي على سمة التدرج ، وتلك التي نلاحظها في شكل الهرم " (١) .

فعمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق ابراهيم » غني بما يحتويه من تنوع معتمداً الكتل والمساحات ذات الأشكال والاتجاهات المتنوعة ، تداخلت مع فراغات خارجية وداخلية أكدت الحركة وأظهرت الأحجام ، بالإضافة لثراء السطوح بالملمس ، وبالأشكال البارزة عليه مسببة ظلالاً وتدرجات لونية ، لعبت فيها الخطوط دوراً بما أضافته من إيقاع للشكل متخذة إتجاهات مختلفة ، شكل (٦٣ آ)

أما الفنان « عبد الحميد الدواخلى » فقد اعتمد في عمله « ثور » على تنوع الخامات المستخدمة وما تثيره للرائي من أحاسيس إتجاهها لإدراك العين خصائص كل منها ، مستخدماً قضباناً معدنية لتشكل قوائم الثور متداخلة مع خامة الطين المحروق ، محققة له فراغاً أحاط به ، زاد عليه الفراغ الداخلي في التكوين متناوباً مع كتل طولية فصلت بينها أدت إيقاعاً حرك الكتلة بما أحدثته من ظلال وربط مع الخلفية ، كما نوع في اتجاه وحجم المساحات المؤلفة للعمل ، شكل (٦٤) .

● ثالثاً : الإتزان (Balance) :

الاتزان من الخصائص الأساسية التى تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني ، والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه ، لأن الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، وهو أيضاً ذلك الاحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا من طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسياً بتوازن على أرضية أفقية ، والإتزان في النحت قد يتحقق من جهة دون الأخرى ، مسبباً خللاً في توازنه وثباته .

---

(١) محمد جلال حسن شحاته : القيم الجمالية في النحت الخزفي ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦) .

وبما ان للخامات في النحت ثقل فعلي فهي مرتبطة بالإحساس المباشر إتجاهها من حيث توازن التكوين العام ونوعية هذه الخامة المجسمة ، إذاً فاختيار الخامة يجب أن يناسب نوعية التشكيل في العمل النحتي ، حيث أنه يرتبط ارتباطاً كلياً بإثارة أحاسيس التوازن في هذا التكوين ، ويتحقيق الترابط بين الفكر الإنشائي والإدراك البصري ، ولاشك أن هذه الأحاسيس إنبعثت أصلاً من الطبيعة ، فالشجرة تبقى متوازنة حين تتناسب ثخانة جذعها مع ما تحمله من فروع ، ولكنها تميل ويختل توازنها لو زاد ما يحمله أحد فروعها في أحد الجوانب عن الآخر . هذا وللإتزان أشكال :

أ - **الإتزان المحوري** : وهو يقوم على أساس محور الشكل ، عمودياً أو أفقياً وإما الأثنين معاً ، ويعتبر التماثل أبسط هيئة لهذا النوع من الإتزان فتظهر العناصر متماثلة على جوانب المحور كصورة أمام مرآة ، وهو أكثر أنواع الاتزان وضوحاً ، وبالتالي أكثرها افتقاراً للتنوع ، كما في عمل الفنان « محمود حمدي جبر » حيث شكل وجهاً بأسلوب تعبيري بالغ فيه بنسب الوجه معتمداً التوازن المحوري بكتلة عمودية متطاولة لم يدخل إليها التنوع سوى بعض البروزات في الخط الخارجي للشكل الذي جاء مغلقاً بمسطحات طولية أكدت اتجاه الكتلة وتوازنها . شكل (٦٥) .

كذلك عمل الفنان « أحمد عبد الوهاب » حيث إعتمد التوازن المحوري والتماثل في الشكل مكوناً وجهاً بملامح أخناتونية مع بعض التحوير فيه متخذاً من مساحة العنق قاعدة تحقق المركزية والتوازن له . شكل (٦٦) .

ب - **الإتزان الوهمي** : وهو يعتمد على الاحساس بمركز الثقل دون المحاور أو النقط المركزية ، فليس له قوانين ثابتة إنما أحكام حسية للجاذبيات المختلفة التى يتضمنها المجال ، فهو أهم انواع الإتزان في الأعمال النحتية وأكثرها صعوبة حيث تعطي قدراً كبيراً من الحرية في التنويع والتعبير تتطلب مزيداً من التحكم والسيطرة .

كما في عمل « ديك » (١) للفنان « فاروق ابراهيم » متخذاً فيه حركة وتصميماً يسبب الشد بين مراكز الثقل في اتجاهات متقابلة تشكل في مجملها ثقل العمل الذي تمركز على ثلاثة نقاط تربطها أقواس تشد إليها الكتل البارزة في الفراغ بقوى متساوية محققة التوازن ، فبالرغم أن مراكز الثقل تظهر خارج حدود القاعدة ، إنما ذلك الربط الذي أحدثه الفنان بين الكتل المختلفة الاتجاهات جعل منها كتلة واحدة بمركز ثقل فعلي واحد يتوسط التكوين . شكل (٤٦ ب)

جـ- **الإتزان الإشعاعي :** ويعنى التحكم بالجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية ، والشكل في الإتزان الإشعاعي دائماً يمثل حركة دائرية عكس الإتزان المحوري .

وهذا ما حققه الفنان « منصور المنسي » بعمله شكل (٦٧) متخذاً من الأسطح المجوفة عنصراً شكل منه تكوينه بدورانها حول مركز واحد مغيرة إتجاهها أثناء الدوران ، مع المحافظة على حدودها الخارجية بخط دائري واحد ، ونجد الشكل يولد قوى دورانية استاتيكية توحي للرائي بحركة مستمرة متواصلة ، لعب البريق المعدني فيها دوراً هاماً لما سببه من إضاءة وتدرجات لونية على الأسطح المصقولة ليؤكد الإحساس بالدوران .

● رابعاً : الحركة (Movement) :

الحركة هي فعل ينطوي على تغيير ، لذلك يقابله رد فعل ليس من الضروري أن يكون على هيئة حركة ملموسة ، فقد يكون رد الفعل داخلياً يثور على هيئة أحاسيس ، وتتزايد الأحاسيس بالحركة في التكوينات التي تسود فيها الخطوط المائلة أو الأشكال المثلثية أو الهرمية حيث تتعدد إتجاهاتها ، كذلك التنويع في المساحات والفراغات والتنغيم السطحي أيضاً ، وهذه الحركة استاتيكية وليست فعلية .

" إن الحركة في المجسمات والمسطحات تظهر في خطوطها الخارجية .. كما تظهر في اتجاه محاورها الرئيسية ، فالكتلة الطويلة في وضعها الرأسي لها حركة صعود ، ولنفس الهيئة في وضعها الأفقي حركة طولية ، أما الأسطح الأسطوانية ، (سواء أكانت لمجسمات أم لمسطحات) ، فلها حركة مزدوجة ، وهي إما أن تتجه نحونا وإما أن تبعد عنا " (١) .

كذلك استمرارية الخط تعبر عن الحركة أيضاً ، فالخط البسيط ينساب معبراً عن حركة مختلفاً عن الخط المتعرج أو المنكسر ، فالخطوط الشديدة التعرج منتظمة كانت أو غير منتظمة تثير أحاسيس حركية شديدة ، وهذا ما نراه في عمل الفنان « حسن عبد الحميد » بما يثيره من حركة سببتها أشكاله وكتله المؤلفة للعمل وما يتداخل معها من فراغات وتجاويف إتخذت جميعها حركة منحنية ومتعرجة بإتجاهات متنوعة ، وأكد الحركة الخط الخارجي للعمل بتعرجاته وبروزاته ، ضمن تكوين متوازن إرتكز على قاعدة واسعة . شكل (٦٨) .

● خامساً : الإيقاع (Reythm) :

يعرف الإيقاع أنه تنظيم للفواصل بين وحدات العمل الفني ، وقد يكون هذا التنظيم لفواصل بين الحجوم أو الألوان أو تنظيم لاتجاه عناصر التكوين في التمثال ، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات " حيث الوحدة هي العنصر الايجابي ، والفترة هي العنصر السلبي " فالإيقاع مؤلف من عنصرين أساسيين هما الوحدة ، والفترة يتبادلان أحدهما بعد الآخر على دفعات تكرر كثيراً أو قليلاً ، وبدونهما لا يمكن أن نتخيل إيقاعاً سواء كنا بصدد فنون فراغية كالنحت أم بصدد أي فنون أخرى كالتصوير أو الموسيقى أو غيرها ، والإيقاع مهما كان شكله في العمل الفني لابد أن يقع في المراتب التالية :

---

(١) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٣.

أ - إيقاع رتيب : تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابهاً تاماً من جميع الأوجه شكلاً وحجماً وموقعاً ، وهذا ما نراه في عمل الفنانة «ليلى حسن سليمان» حيث إعتمدت في تشكيلها على كتل متشابهة ومتساوية حجماً وحركة ولوناً أيضاً تفصل بينها فراغات متساوية محدثة إيقاعاً رتيباً أكدته الظلال المتشابهة الملقاة على الكتل مما أظهر الحركة الداخلية المتكررة ضمنها . شكل (٦٩) .

ب - إيقاع غير رتيب : تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلاً أو حجماً أو لوناً . كما في عمل الفنان «محمد حسام الدين» شكل (٧٠) ، حيث جاء تكوينه معتمداً كتلاً متنوعة الأحجام والأشكال تراكبت فوق بعضها بتوازن محوري تخللتها فراغات مختلفة شكلاً وحجماً واتجاهاً محدثة إيقاعاً غير رتيب ، لعب التشكيل ضمن الكتل دوراً فيه بما أحدثه من ظلال وأشكال هندسية حركت سطوحة الصريحة .

جـ - إيقاع حر : وفيه يختلف شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً ، كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً أيضاً ، ويقع هذا الايقاع فى مرتبتين :

- إيقاع حر : يحكمه إدراك عقلى ثقافي فني واسع ، بحيث تكون كل من الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول ، وإلى هذه المرتبة تنتمي الكثير من الأعمال الفنية التي ينتجها ذوو الثقافة الفنية العالية .
- إيقاع حر عشوائي : وفيه يكون ترتيب كل من الفترات أو الوحدات ترتيباً عشوائياً دون رابطة أو دراسة .

د ـ **إيقاع متناقص** : يكون حجم الوحدات متناقص تناقصاً تدريجياً ، مع ثبات حجم الفترات ، أو تناقص حجم الفترات تناقصاً تدريجياً مع ثبات الوحدات أو تناقص حجم كل من الفترات والوحدات تناقصاً تدريجياً معاً ، فعندئذ يعبر عن هذا الإيقاع بأنه متناقص .

هـ ـ **إيقاع متزايد** : إذا تزايد حجم الوحدات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات ، أو تزايد حجم الفترات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات ، إما يتزايد حجم كل منهما تدريجياً معاً ، فعندئذ يعتبر هذا الايقاع متزايداً .

ولو نظرنا إلى تعريف كل من نوعي الايقاع السابقين وهما « المتزايد » و« المتناقص » لوجدنا أن أياً منهما قد يكون مرة إيقاعاً متزايداً وأخرى متناقصاً ، ويتوقف هذا الأمر أو ذلك على الجانب الذي ينظر منه الرائي ، فلو بدء النظر من جهة الوحدات الصغيرة فإنه سوف يجد الإيقاع متزايداً ، ولو نظر من الجانب الآخر حيث الوحدات الكبيرة فسوف يعتبره إيقاعاً متناقصاً .

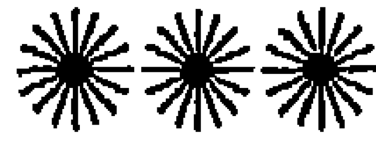
ومن النادر أن نجد في العمل الفني إيقاعاً من نوع واحد فقط ، فغالباً يشمل إيقاعات متعددة ، وهذا من شأنه أن يكسب العمل تنوعاً وتجديداً يحد من الملل نتيجة الرتابة في الايقاع .

" كما انه في اجتماع نوعين أو أكثر من درجات الايقاع من شأنه تأكيد وحدة العمل الفني بشرط سيادة احد الايقاعات على الآخر " (١) .

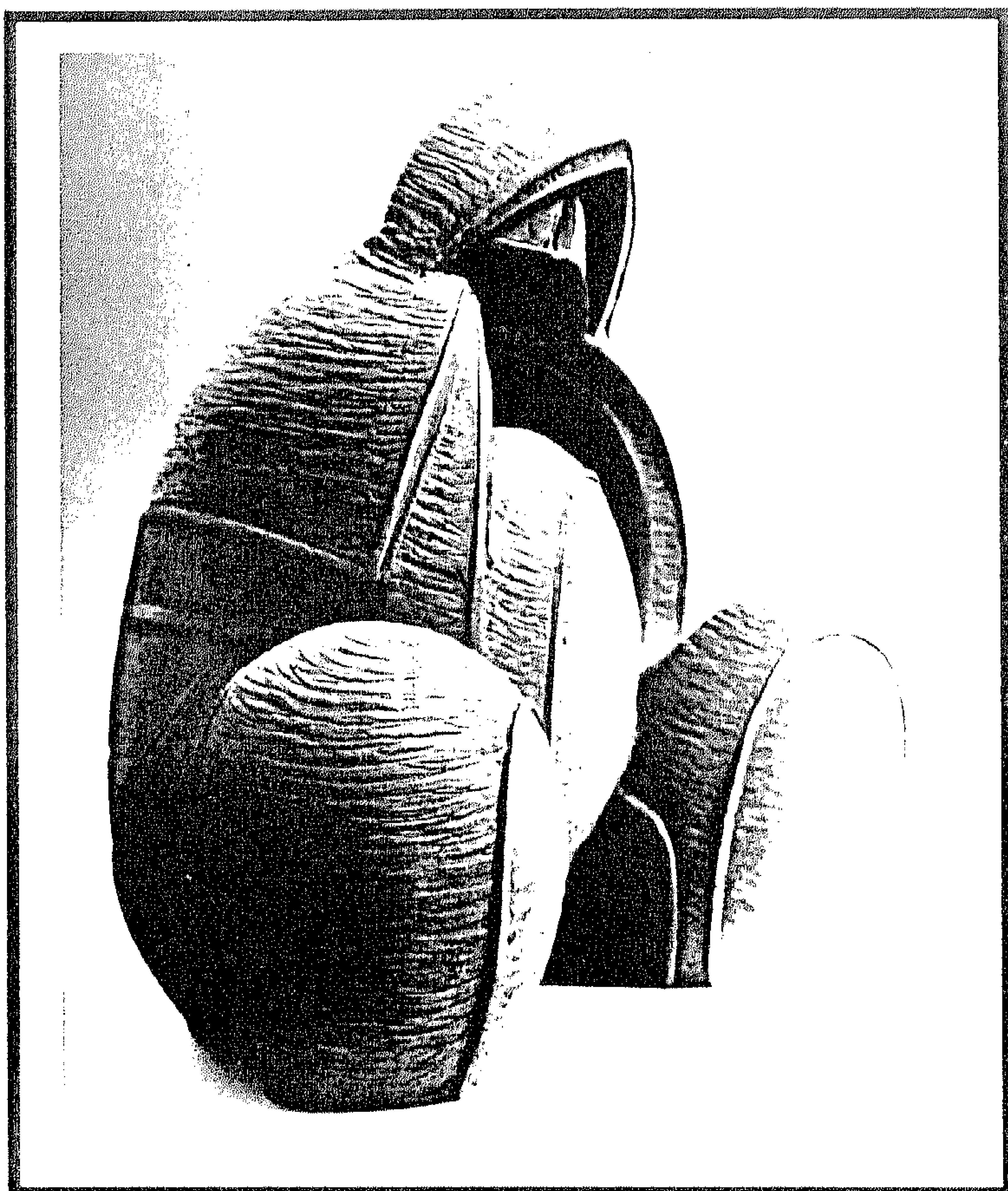
---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٩٥ ـ ٩٨ بتصرف .

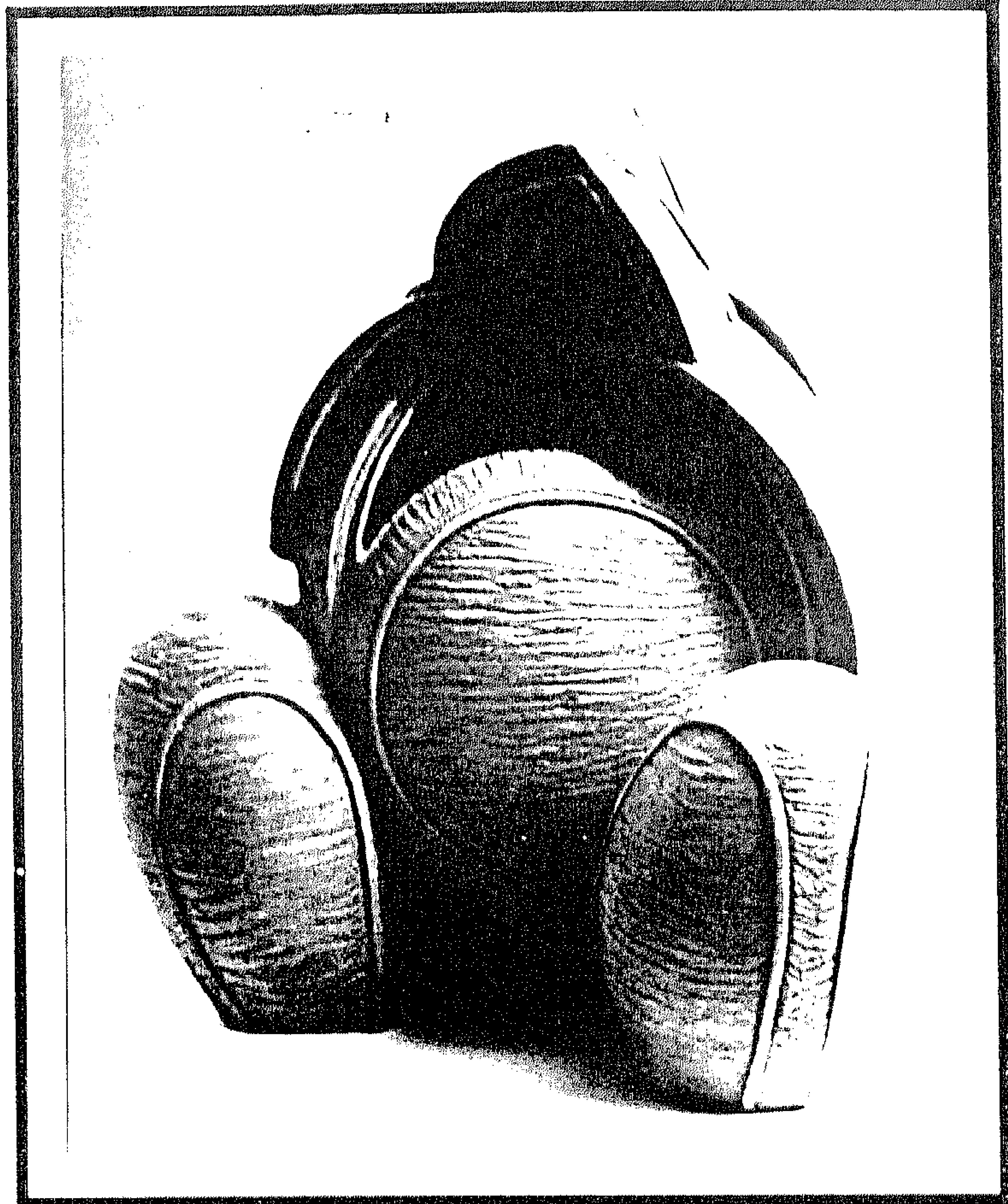
كما في عمل الفنان « فاروق ابراهيم » حيث استخدم ايقاعات مختلفة من الهادئ الذي سيطر على جزء كبير من العمل بسطوحه الواسعة ، تداخل معها بعض الخطوط والفراغات بكتلة الأرجل محركة لها ، قابلها إيقاع رتيب على كتلة الصدر سببته أشكال هندسية صغيرة تلتها خطوط وفراغات متنوعة الإتجاهات فصلت بينها مسافات مختلفة ، ضمن وحدة الشكل الذي لعب الفراغ دوراً فيه مع عنصر الضوء بما أوجده من تدرجات ظلية أظهرت أسلوب الفنان التعبيري ومفهومه الخاص ، شكل (٧١) .



الصور الخاصة بالفصل الأول



شكل (٤٥ آ)
عمل « تكوين إنساني » (١) للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٤٥ ب)

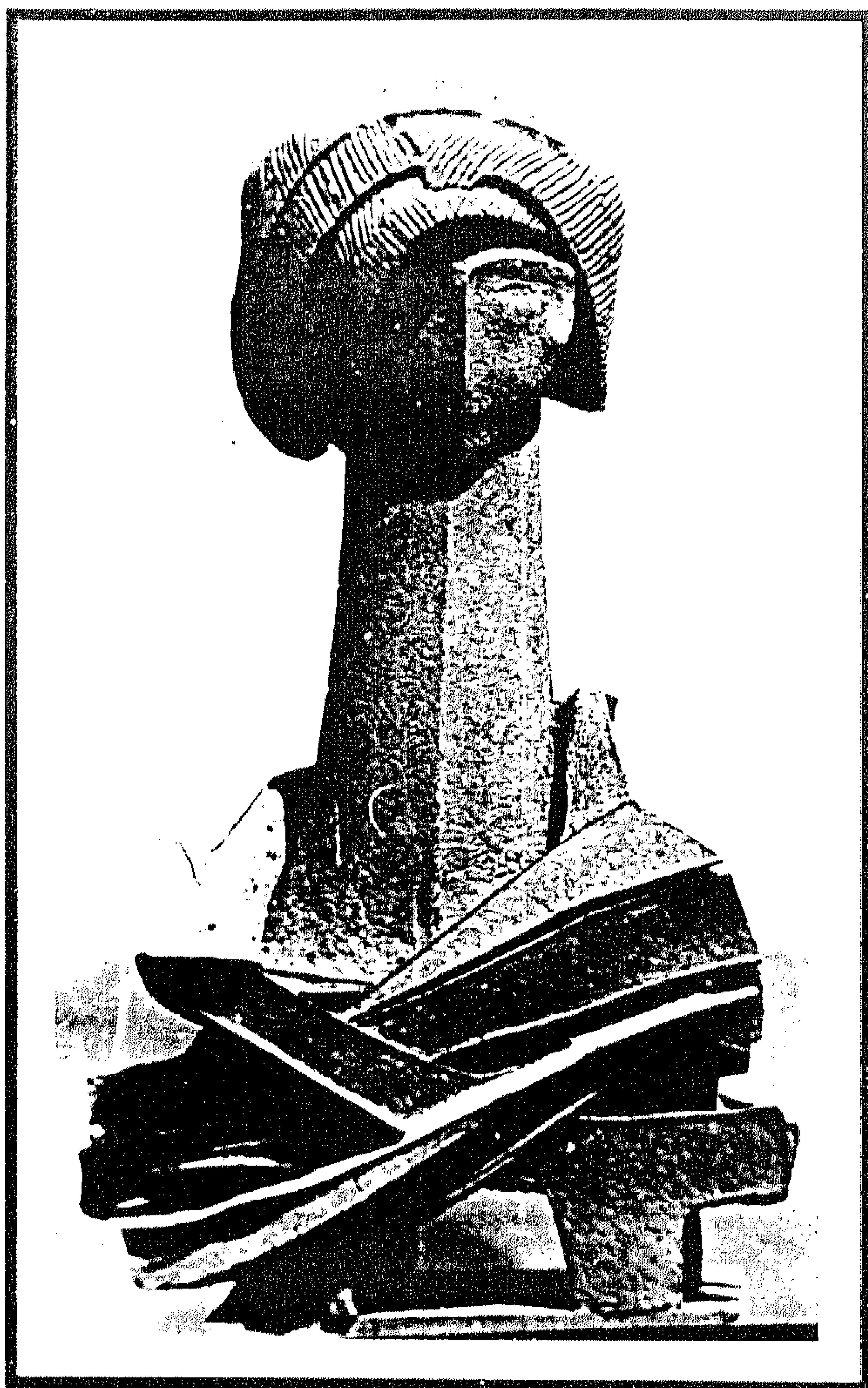
واجهة أمامية لعمل « تكوين إنساني » (١)

للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٤٦ آ)

عمل « ديك » (١) للفنان « فاروق إبراهيم »



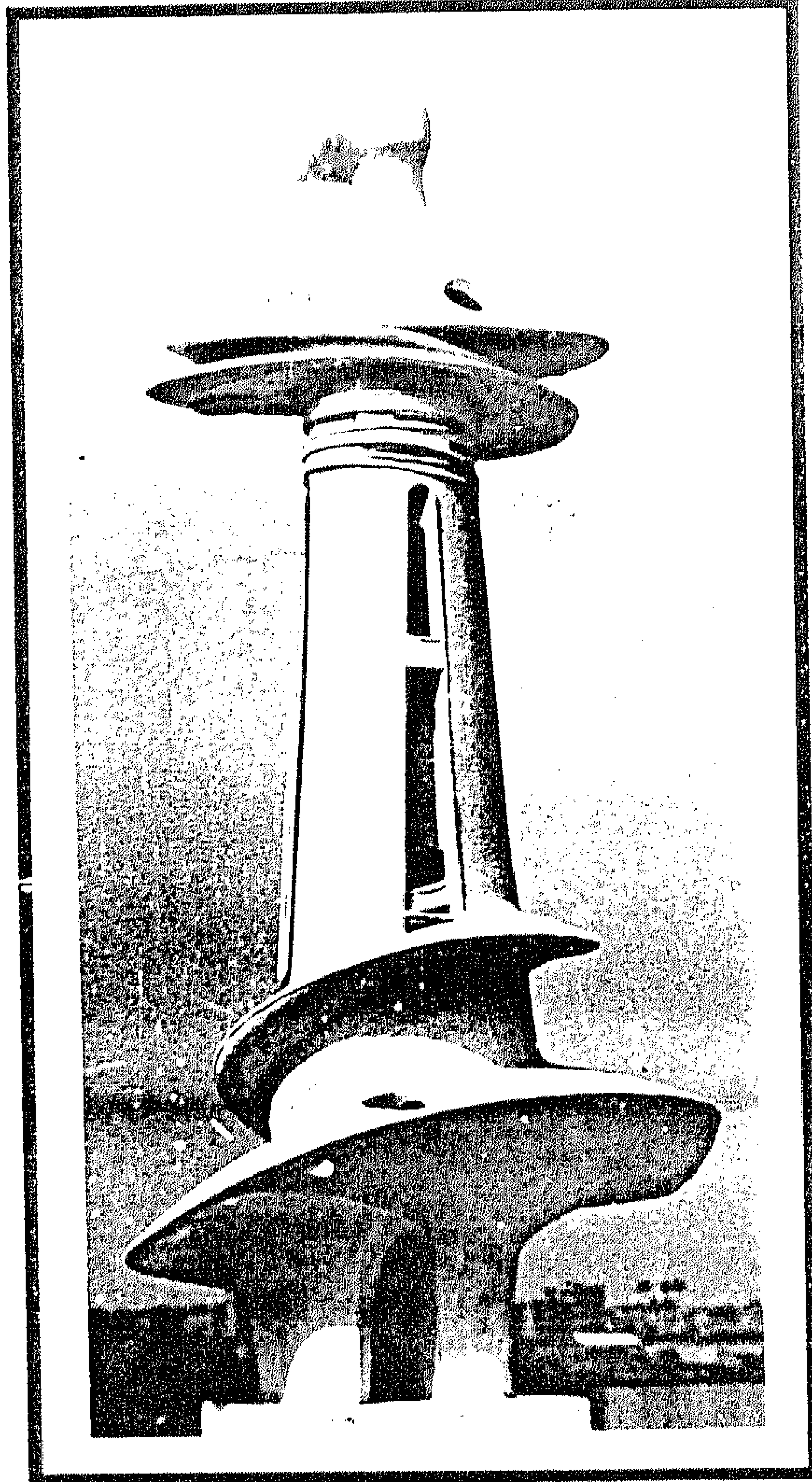
شكل (٤٧)

عمل « تركيب عضوي » للفنان « فاروق إبراهيم »



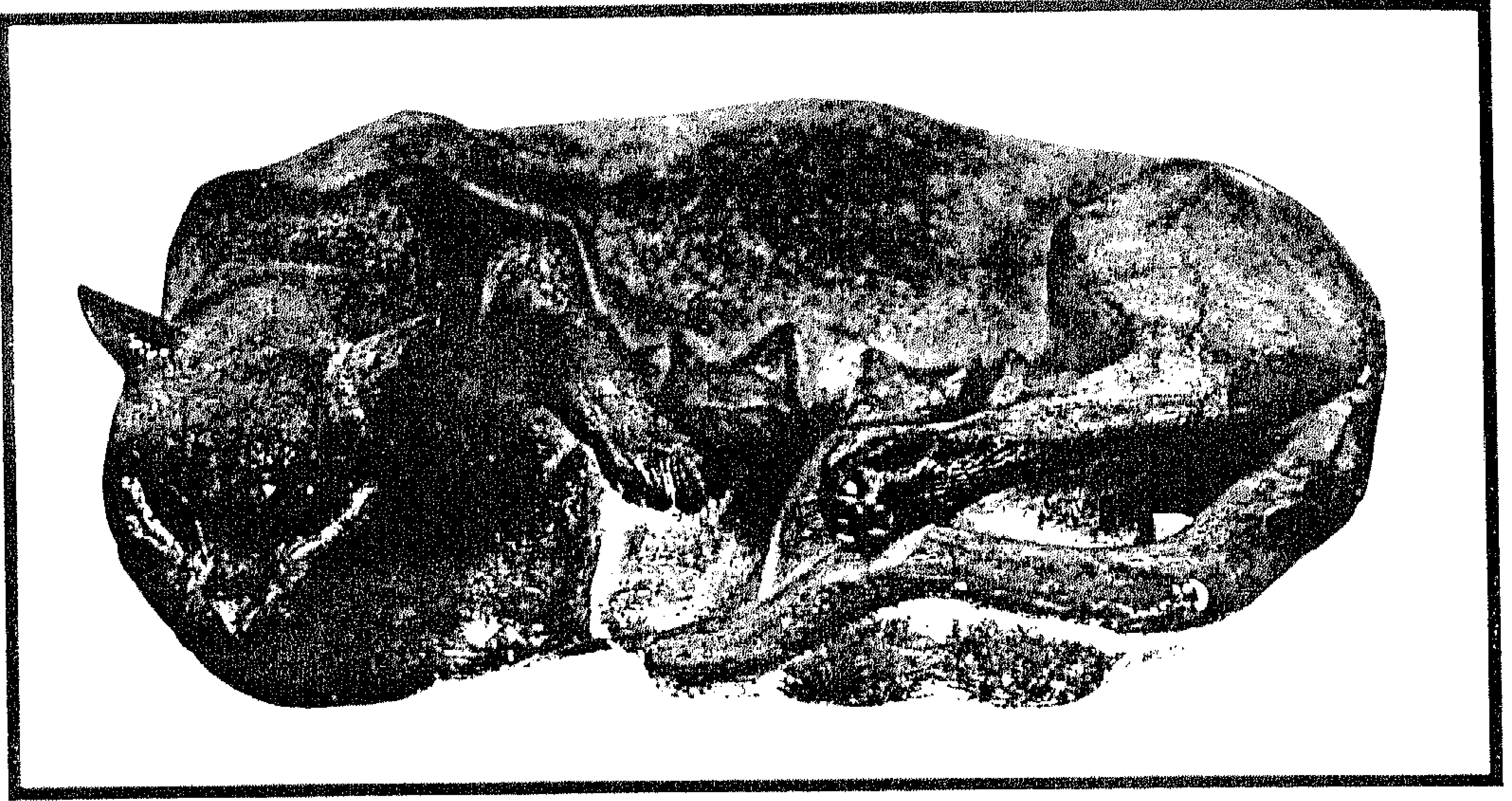
شكل (٤٨)

عمل « رأس » للفنان « فاروق إبراهيم »

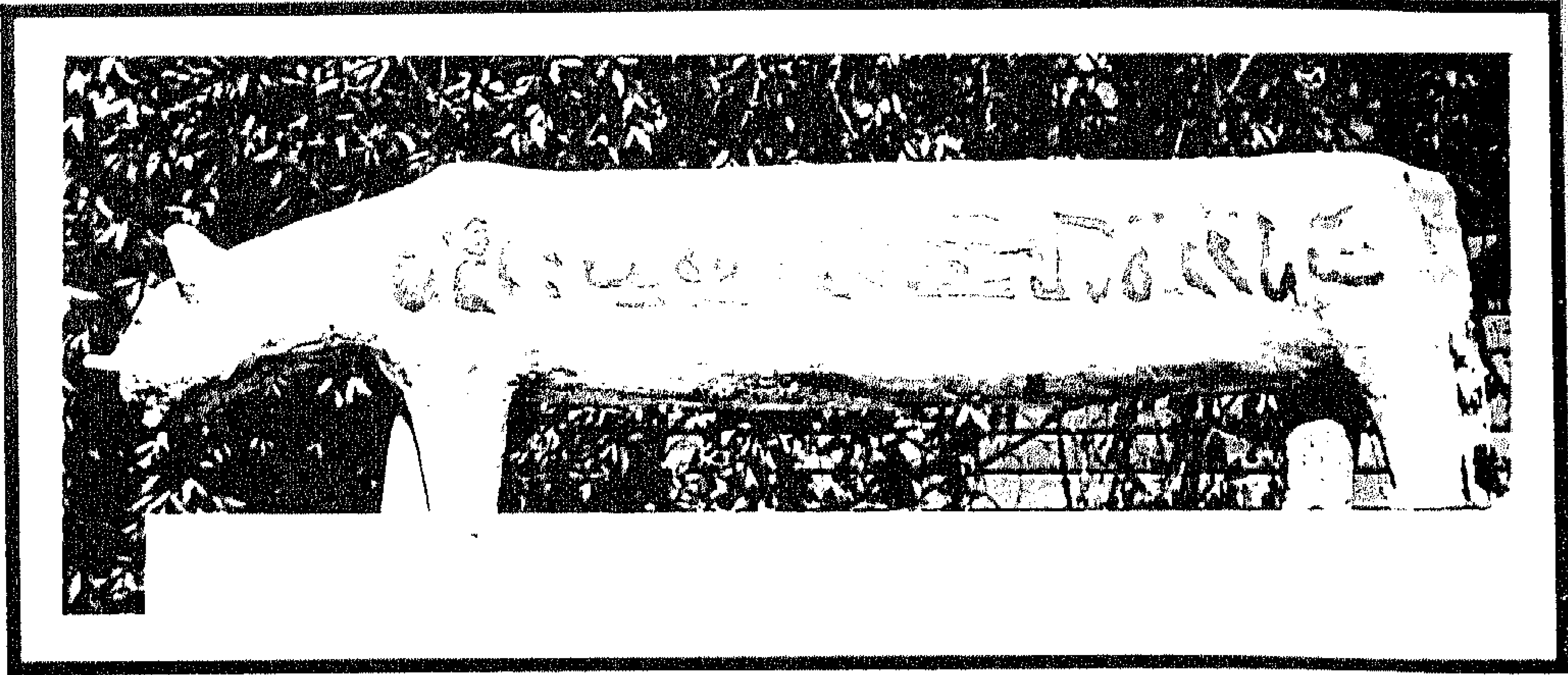


شكل (٤٩)

عمل « بناء حركي » للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٥٠)
عمل « أمومة » للفنان « جمال السجيني »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٥١)

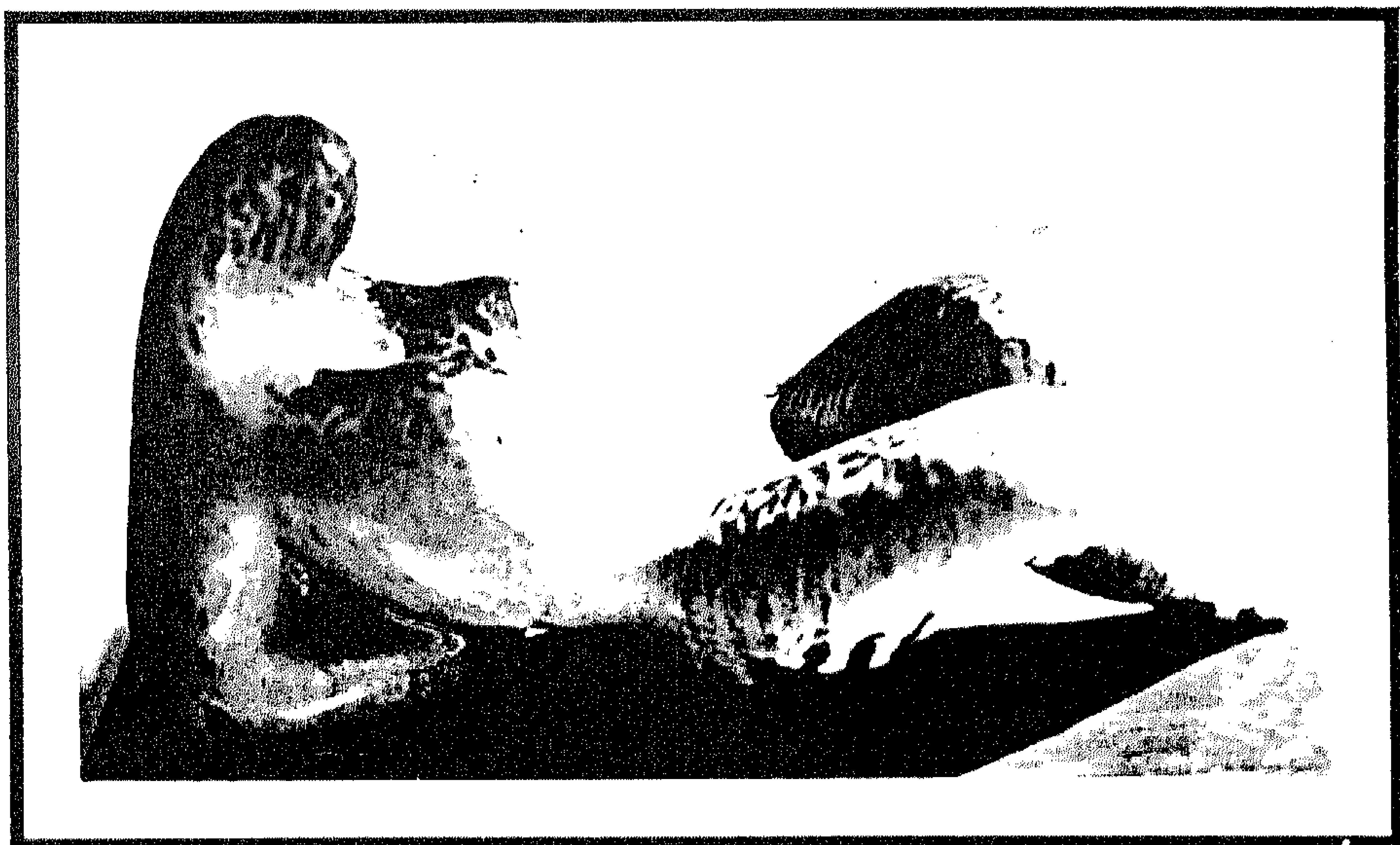
عمل « قطة » للفنان « عبد المنعم محمد الحيوان »

« متحف الفن الحديث » القاهرة



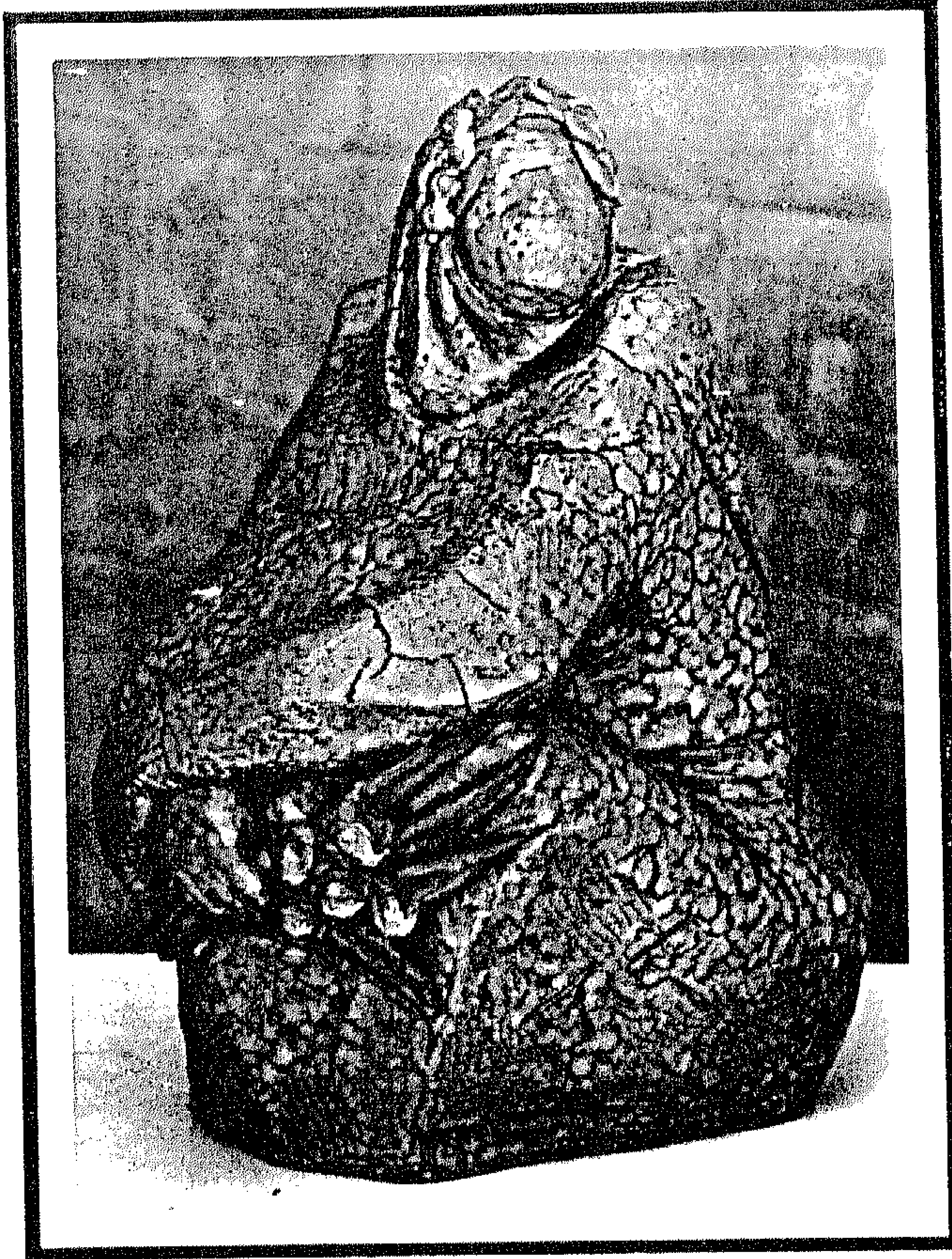
شكل (٥٢)

عمل « بورتريه » للفنان « عاصم الباشا »



شكل (٥٣)

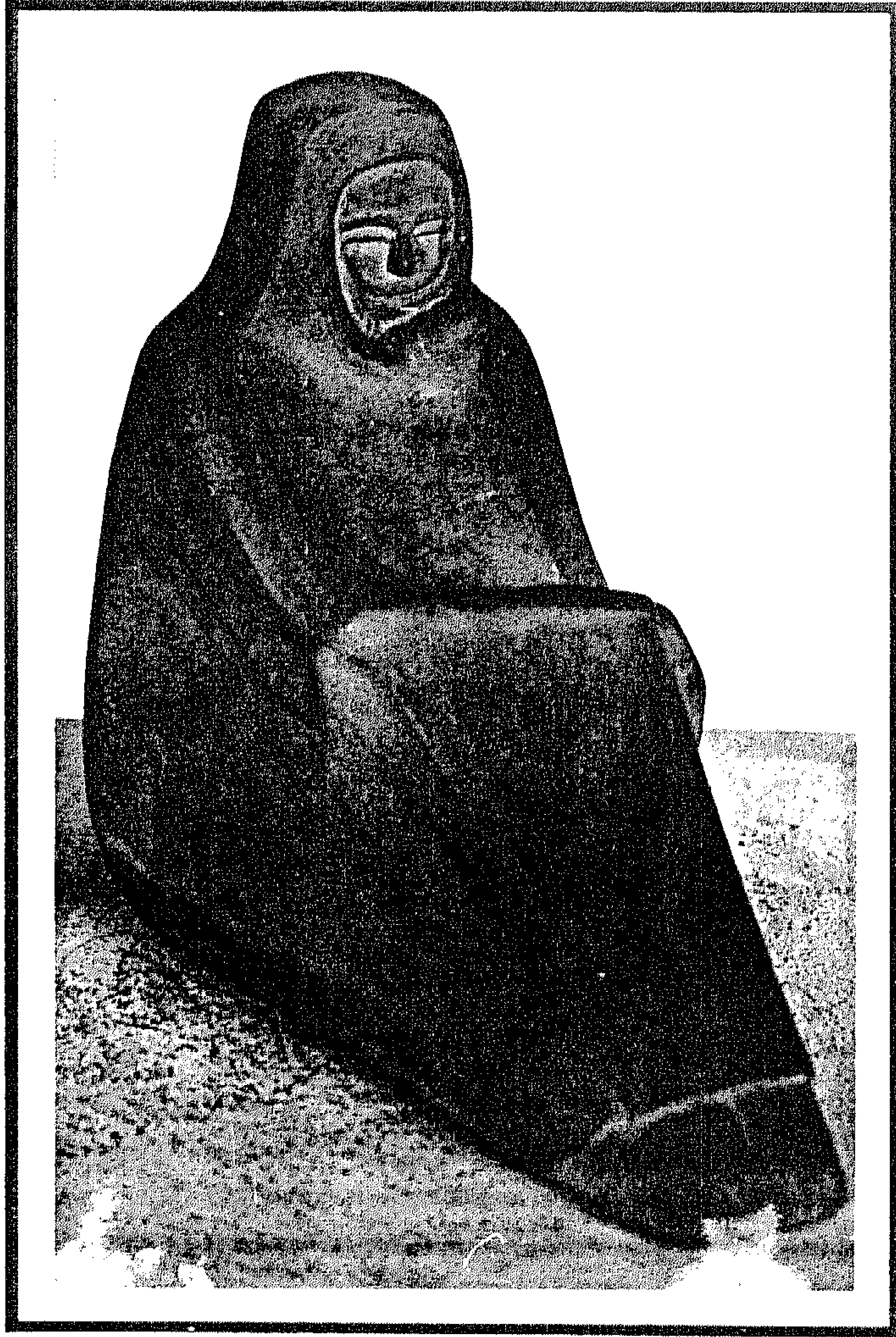
عمل « إمرأة مستلقية » للفنان « محمود شاهين »



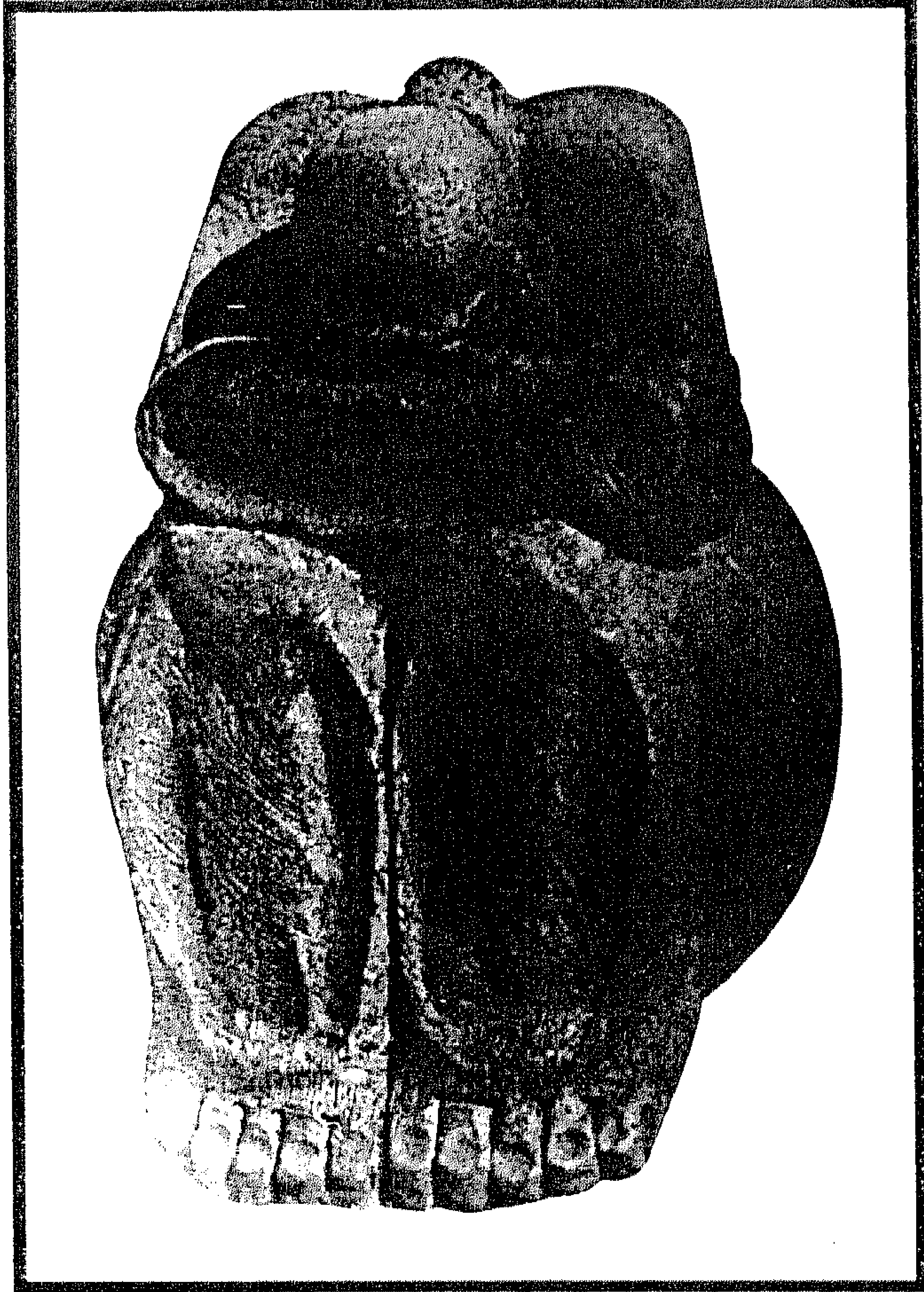
شكل (٥٤)

عمل « أم الشهيد » (١) للفنان « عبد السلام قطرميز »

« متحف دمر ـ دمشق »

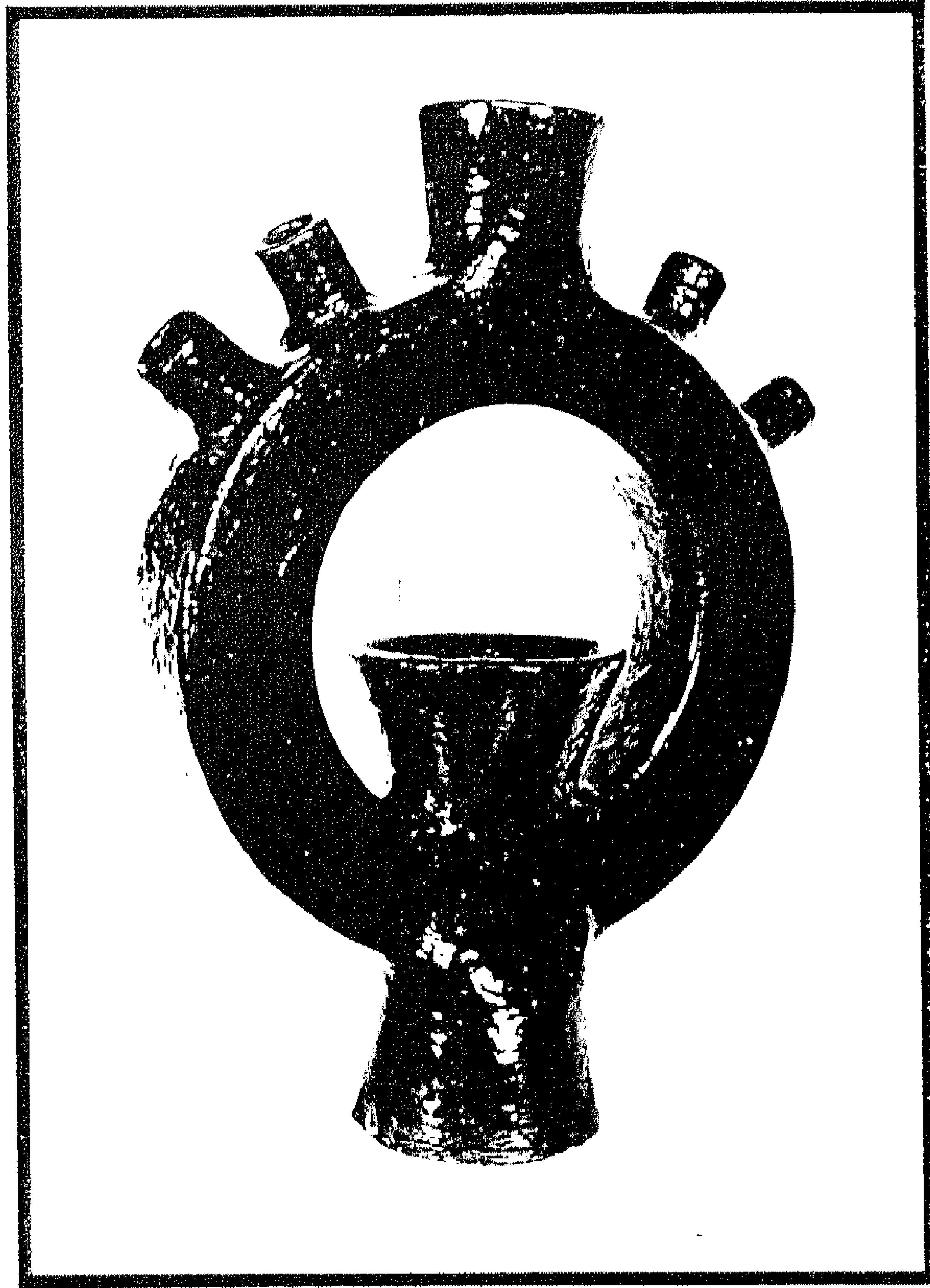


شكل (٥٥)
عمل « تأمل » للفنان « نبيل درويش »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٥٦)

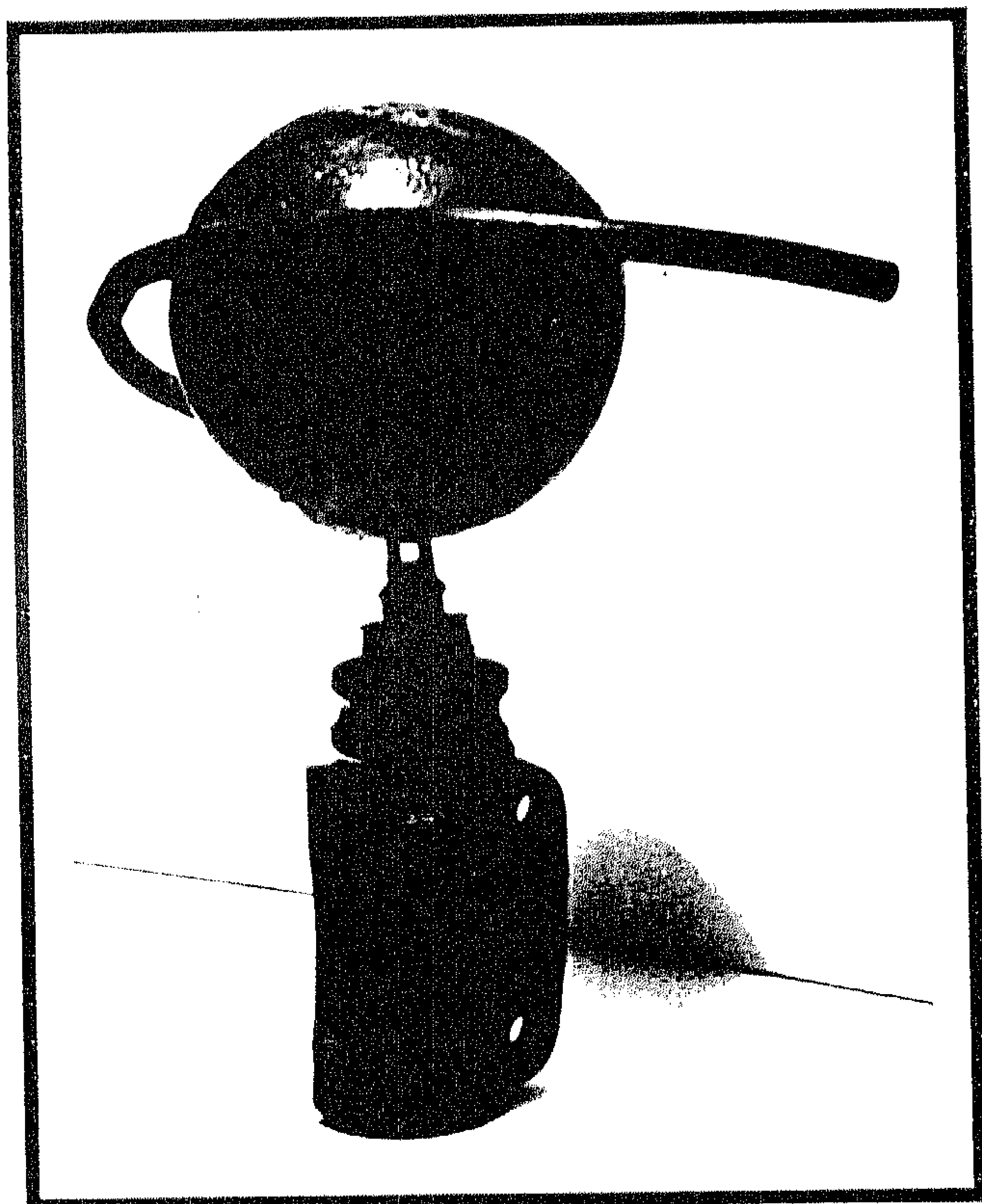
عمل « تكوين » للفنان « محمد جلال »



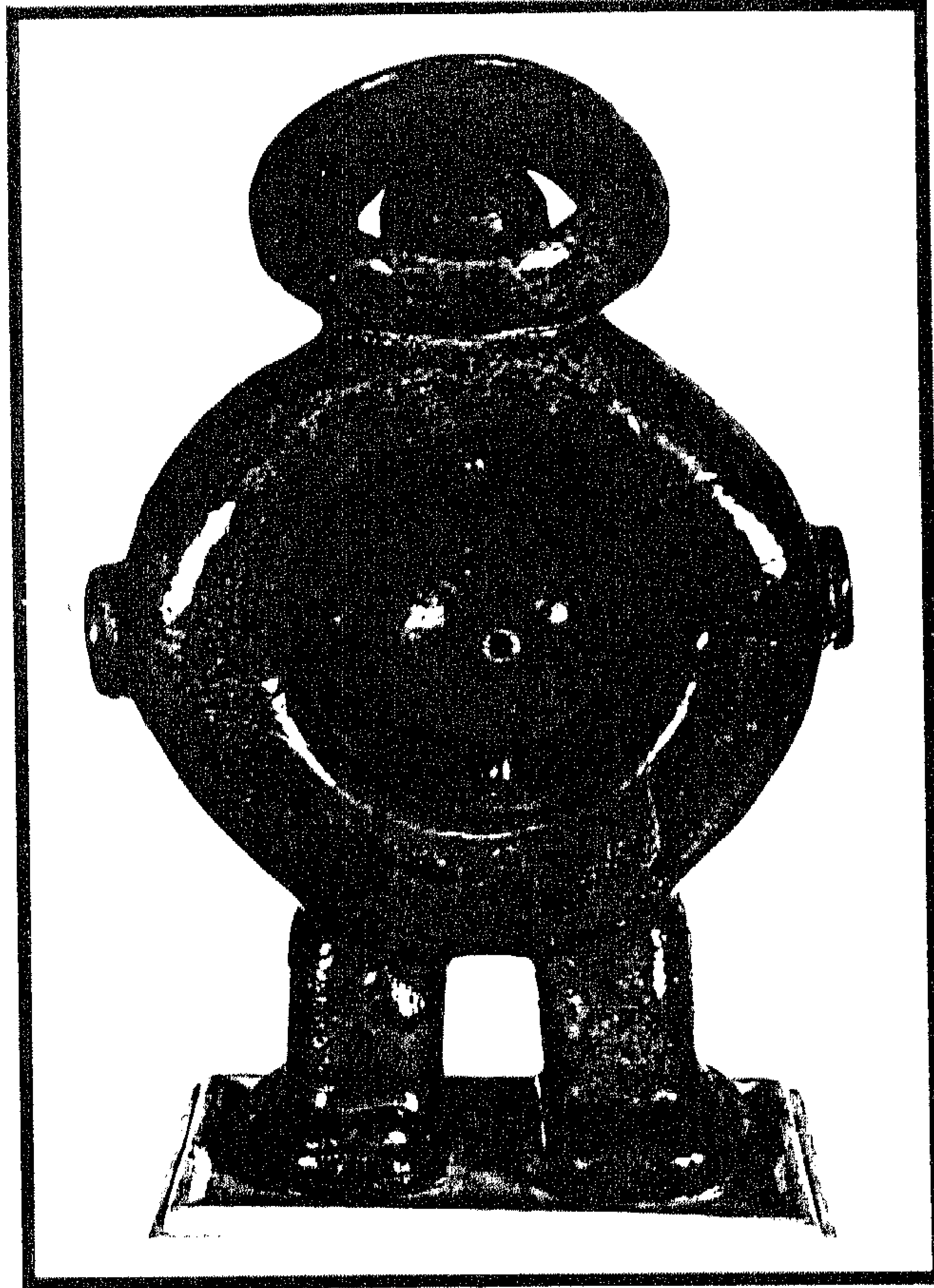
شكل (٥٧)

عمل « تكوين فراغي » للفنان « جمال الدين حنفي »

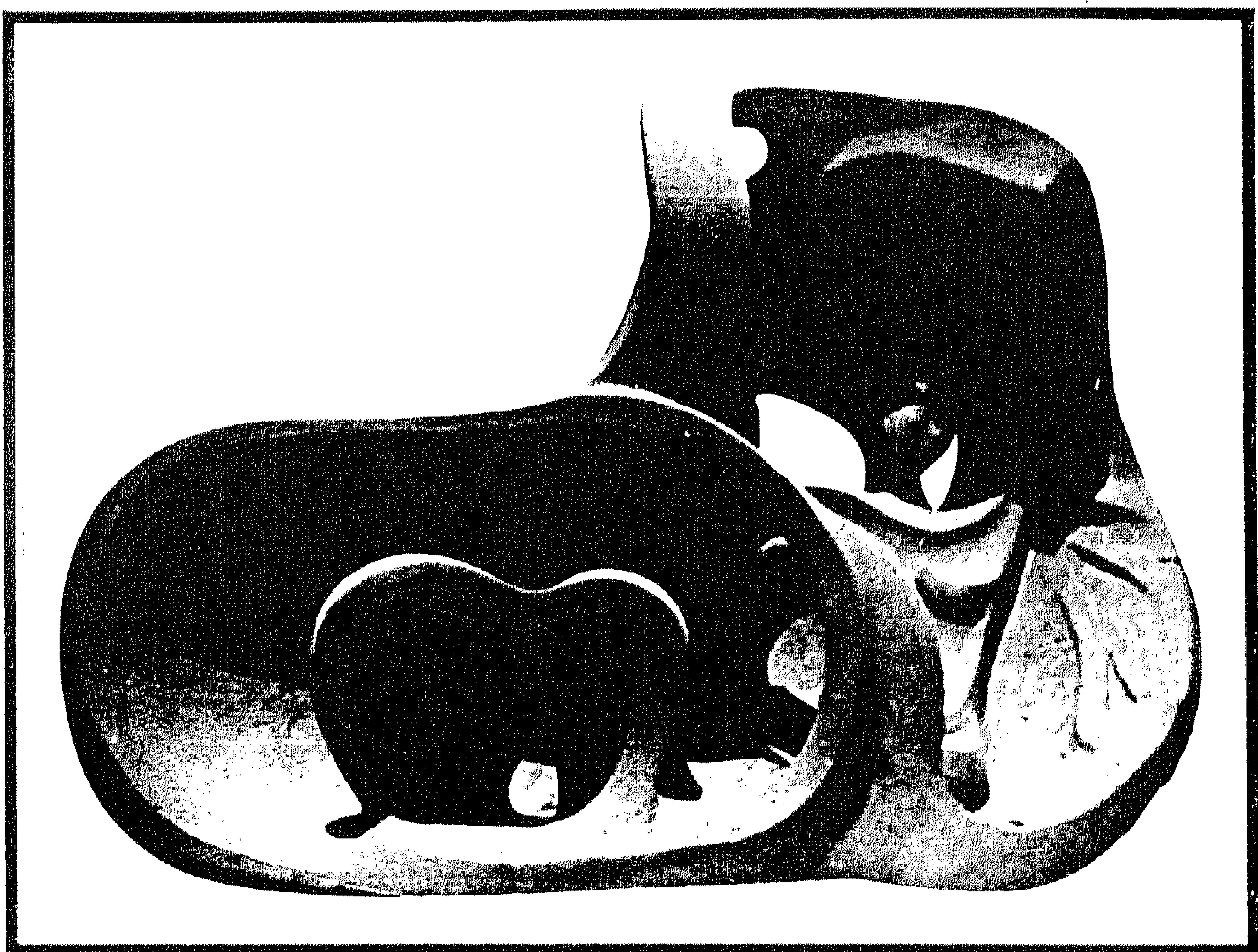
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٥٨)
عمل « تكوين » للفنان « محروس أبو بكر »



شكل (٥٩)
عمل « الفضاء » للفنان « عبد العزيز عطا »
« متحف الفن الحديث » القاهرة

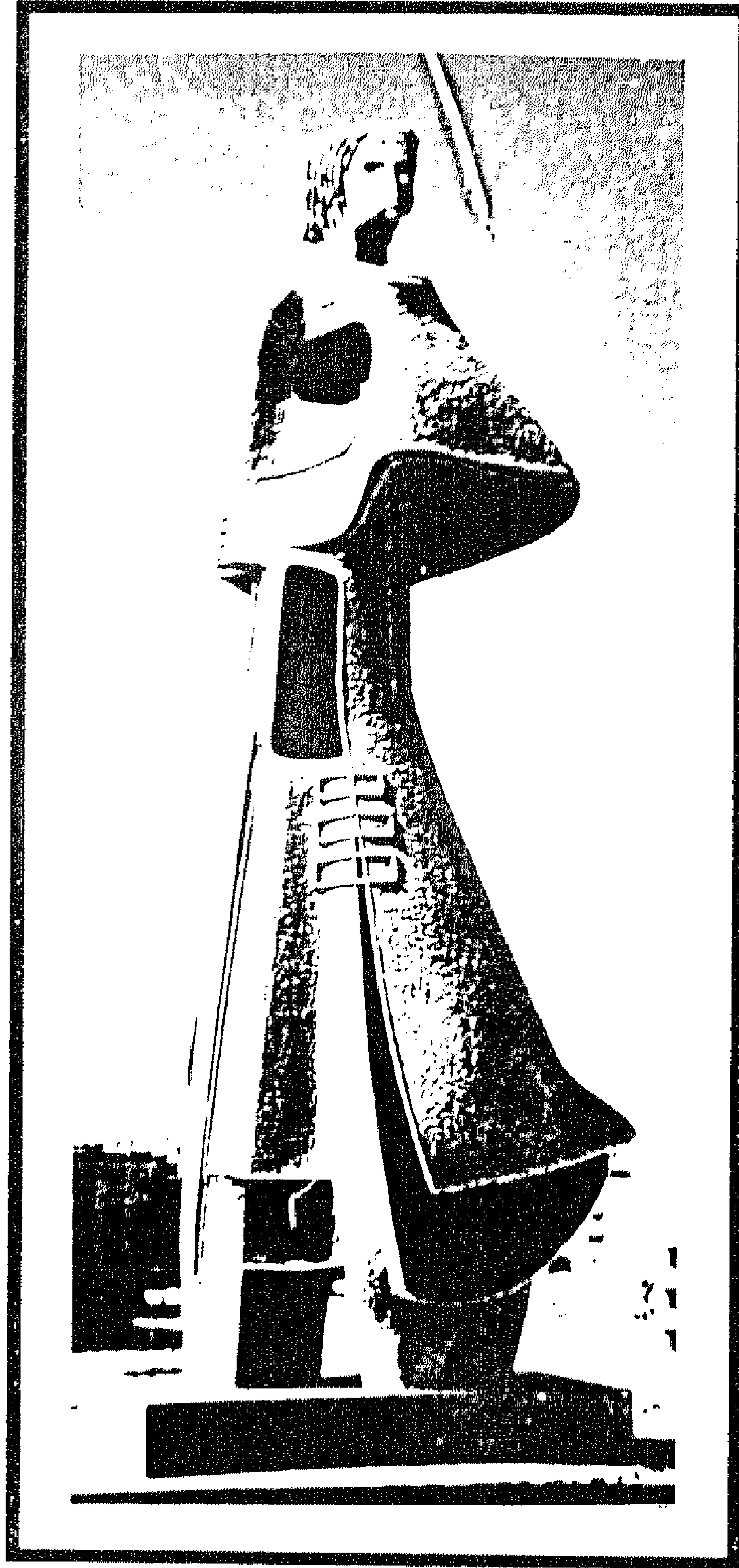


شكل (٦٠)

عمل « تكوين » للفنان « وجيه عبده عبد الغني »



شكل (٦١)
عمل « إمرأة ومرآة »
للفنان « محمد حسام الدين »



شكل (٦٢)

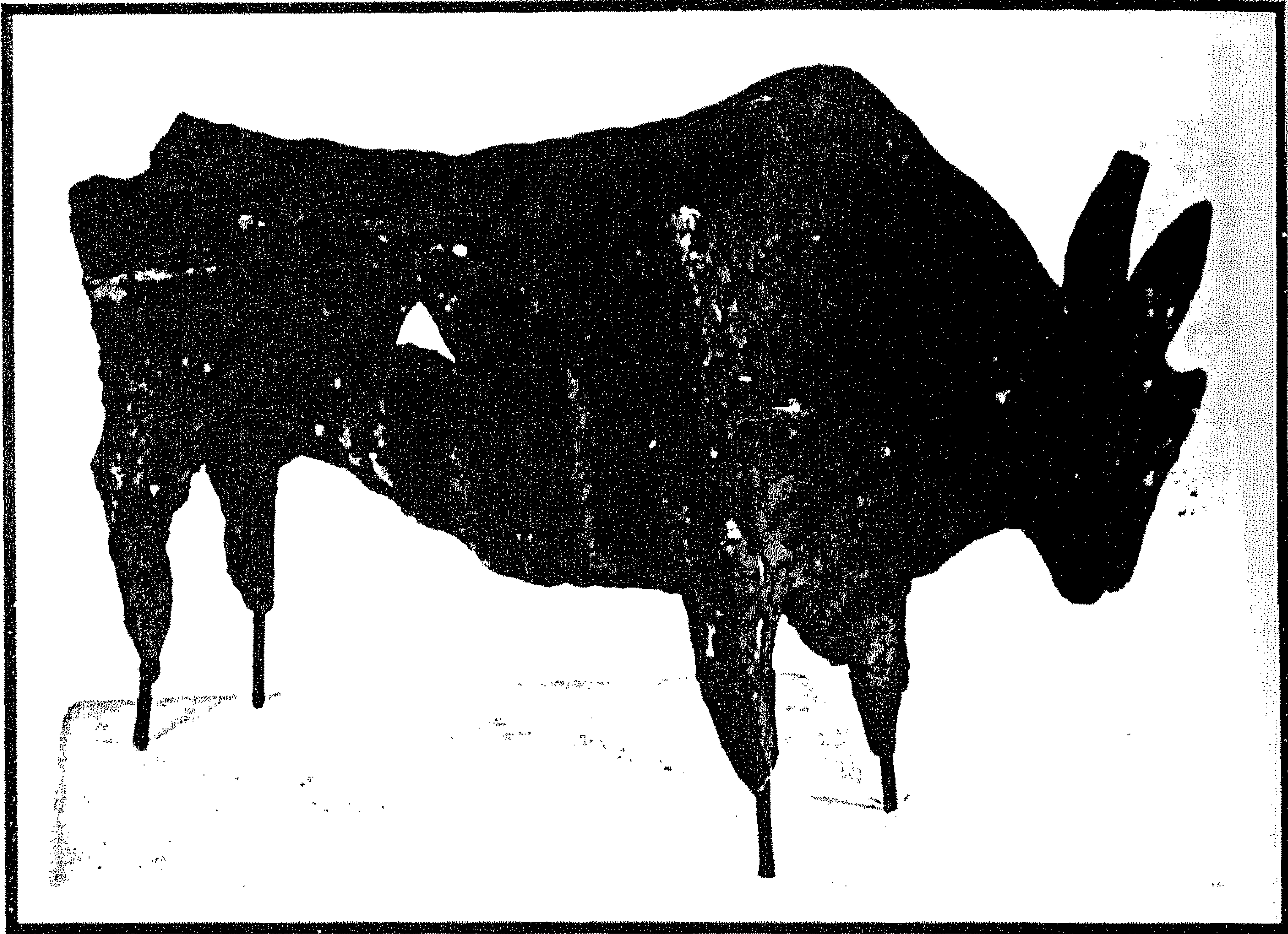
عمل « بناء إنساني »

للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٦٣ آ)

عمل « ديـــــك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٦٤)

عمل « ثــــور » للفنان « عبد الحميد الدواخلي »

« متحف الفن الحديث » القاهرة



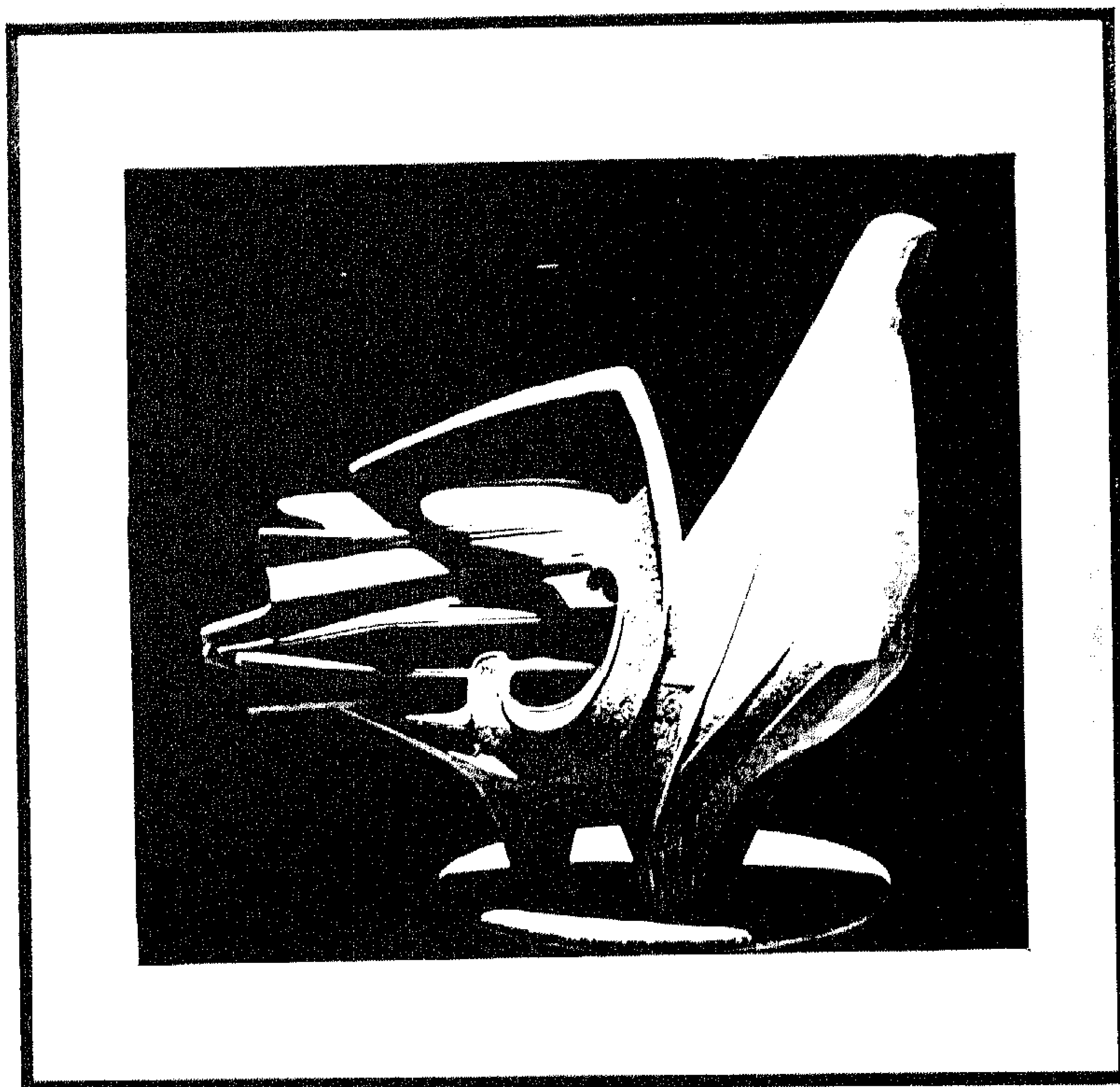
شكل (٦٥)
عـــــــــمـــل « بـــورتـــريـــه »
للفنان « محمود حمدي جبر »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٦٦)

عمل « بورتريه » للفنان « أحمد عبد الوهاب »

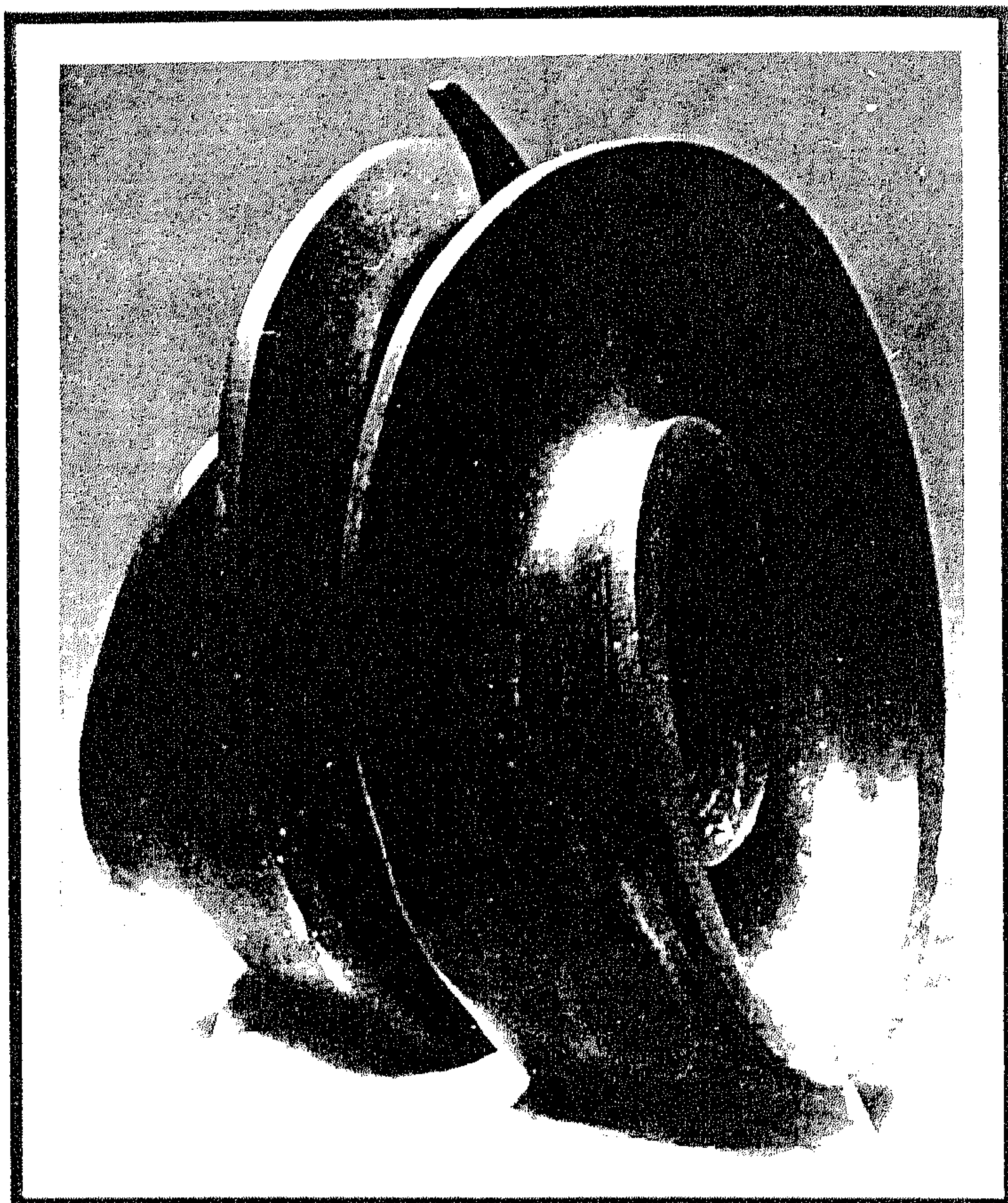
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٤٦ ب)

عمل « ديك » (١) للفنان « فاروق إبراهيم »

« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٦٧)

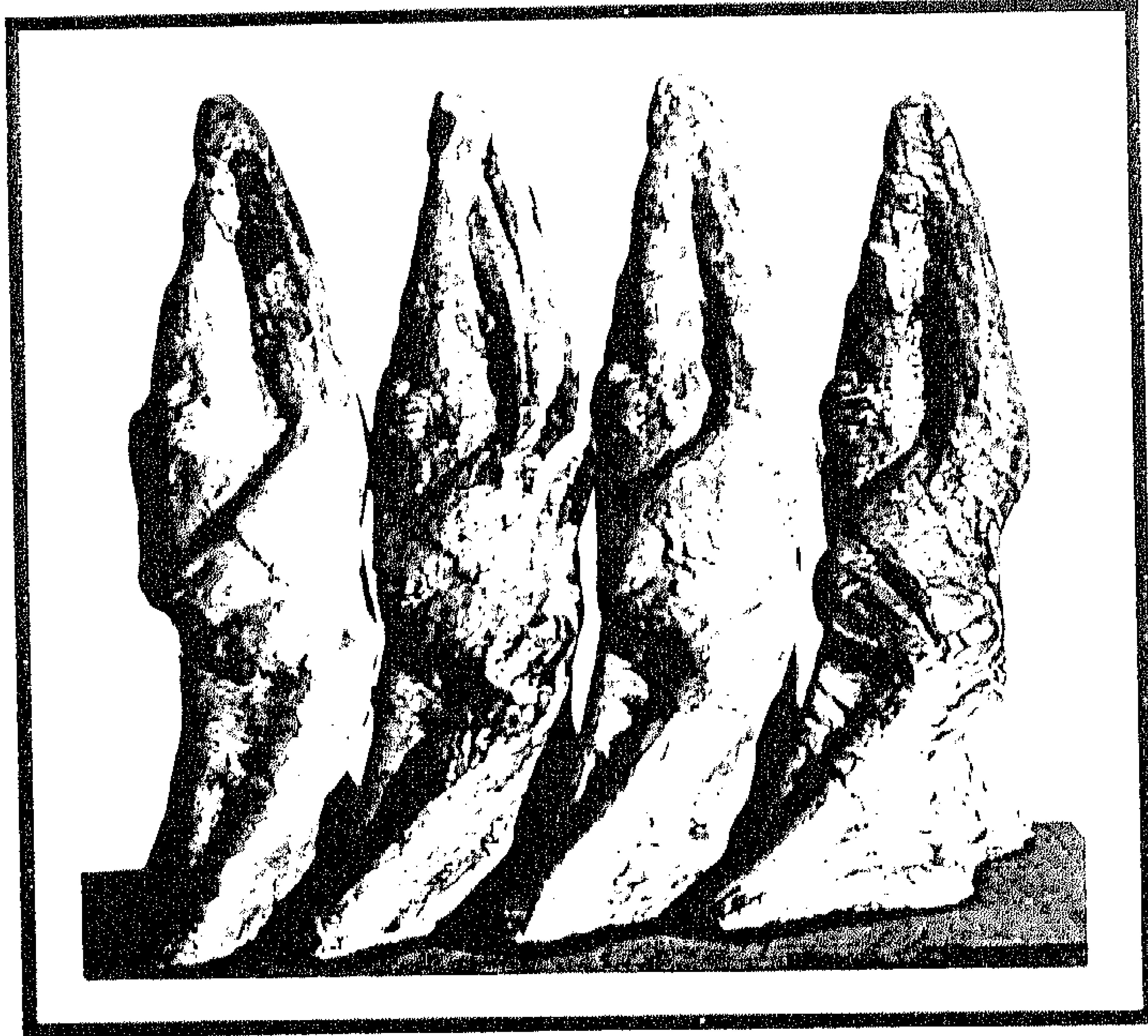
عمل « تكوين » للفنان « منصور المنسي »



شكل (٦٨)

عمل « تكويـــــن » للفنان « حسن عبد الحميد »

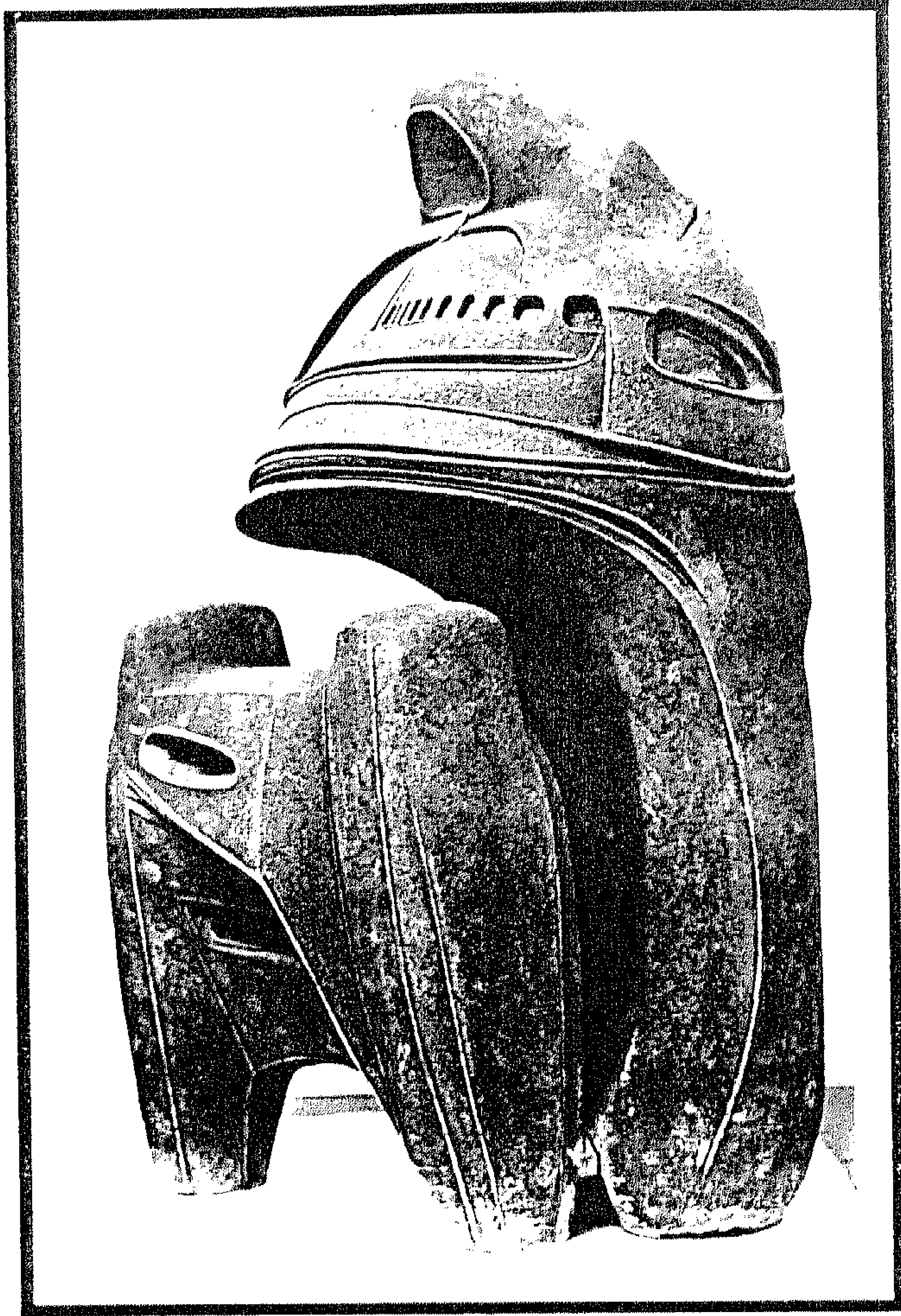
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٦٩)
عمل « تكويـــن » للفنانة « ليلى حسن سليمان »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٧٠)
عمل « تكوين » للفنان « محمد حسام الدين »



شكل (٧١)
عمل « بناء إنساني » للفنان « فاروق إبراهيم »

الفصل الثاني

دور اللون والملمس في قيم النحت الخزفي التشكيلية

• مقدمـــــة :

عرف الخزف منذ بداياته الأولى بعلاقته الوطيدة بعنصر اللون ، الذى يعتبر جزءً لا يتجزأ من العمل الخزفي ، لما يضفي عليه من القيم الجمالية والتعبيرية تبعاً لتلك الألوان وخواصها .

وهذا ما سوف يتناوله البحث في هذا الفصل لمعرفة القيم الجمالية والتشكيلية للألوان بعد التعرف على مفهوم اللون ووظائفه وخصائصه وتأثيره النفسي على الإنسان أيضاً ، هذا إضافة لدور الملمس في إظهار القيم الجمالية ، كذلك علاقته بالألوان والإضاءة .

• اللـــون (Colour) :

يحتل اللون مكانة متميزة بين عناصر التشكيل الفني ، نظراً لقيمته الخاصة في التشكيل ، وكذلك يعد واحداً من أكثر العناصر التعبيرية تأثيراً فى مشاعر وإحاسيس الفرد مباشرة ، حيث تجذبه رغبته باتجاه الألوان بسهولة

ليتعامل ويتفاعل معها ، خاصة اتجاه العلاقات ذات الايقاعات اللونية المنسقة والمرضية جمالياً .

ويتميز اللون بكونه واحد من العناصر الفنية أنه يتعامل مع حقائق علمية ومفاهيم ومبادئ أساسية من السهل تنظيمها في علاقات ، وهذا يتم من خلال دراسة اللون وفهم الخصائص المميزة له ومتغيراته المتباينة ، وأيضاً التعرف على وظائف اللون التشكيلية والنفسية التى تضفي على العمل قيمته الفنية والجمالية .

" إن اللون هو عنصر من عناصر تركيب العمل الفني الكامل ، فالخط يعطينا الوضوح والإيقاع الديناميكي ، وربما قد يوحي لنا بالكتلة ، ويضاف اللون إلى تلك العناصر وأبسط تفسير لوظيفته أنه يؤكد الكتلة في العمل الفني " (١) .

كما أن اللون يعرّف على أنه فكرة سيكولوجية شاملة لكل الظواهر الطبيعية والتي تتميز بالإحساس باللون أو إدراكه .

فعند النظر إلى عنصر من عناصر الطبيعة أول ما يسترعى انتباهنا هو لون العنصر ، فاللون أيضاً هو خاصة طبيعية من خصائص الأشياء سواء طبيعية أو صناعية ، " واللون إنما هو إحساس ينتج في المخ استجابة للضوء الذي تستقبله شبكية العين " ، وعليه فبدلاً من أن نقول " ذلك الضوء أحمر » نكون أكثر دقة عندما نقول أن اللون الذي يحدثه ذلك الضوء أحمر .

---

(١) صفاء عبد الرؤوف محمد : العلاقة المتبادلة للضوء واللون الواحد في الخزف ذو درجات الحرارة العالية ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) ، ص ٢٣ .

• مفهوم اللون :

هو الإستجابة البصرية لشعاع الضوء المنعكس من سطح ما نتيجة خصائص هذا السطح وتحليله للضوء ، وللون الدور الأساسي والمباشر في اظهار العلاقات وتكوين الهيئات وتأكيدها من خلال تبايناته المتعددة .

ويعرف « هربرت ريد» اللون " بأنه الخاصية الخارجية لجميع الأشكال " (١) وأهمية اللون لا تقل عن اهتمامنا بالشكل ، ولا تنفصل عنه ، فالألوان لا يمكن رؤيتها بدون الشكل ، كما أن الشكل الواحد تتأثر فاعليته الإدراكية باختلاف الطبيعة اللونية له .

• وظائف اللون :

اللون هو العنصر المرئي الذي يستخدمه الفنان كأحد العناصر الأساسية في تكوينه ، فهو بالنسبة للفنان التشكيلي مجموعة علاقات تحمل تعابير ورموز تعبر عن أفكاره ، فهو رصيد الفنان يستعين به عند الضرورة لينطلق من خلاله في تعابيره المختلفة .

ويمكن حصر وظائف اللون فى خمسة وظائف :

١ - **إيقاظ المشاعر وتحريك العواطف :** للألوان قدرة على نقل عواطف وأحاسيس الفنان ، من خلال وضعه لها فى نوع من الحوار بين مساحات لونية متجاورة أو متباينة ما بين الساخن والبارد وما بين اللون ومتممه ليصل بذلك إلى نوع من الحيوية تثير فى نفس المتلقي إحساساً دافئاً محركاً للمشاعر .

---

(١) هربرت ريد : تعريف الفن ، ترجمة مصطفى الأرناؤطى ، (القاهرة ، دار النهضة المصرية ، ١٩٦٢) ، ص ١٤٥ .

٢ـ **جذب الانتباه** : أيضاً اللون وسيلة الفنان لجذب الإنتباه من خلال إختياره للألوان وأسلوب توزيعها ، وتحديد قيمتها ودرجة نصوعها ، فهو يلجأ إلى توليفة لونية تخلق نوعاً من النبضات والومضات التى تصل إلى وجدان المتلقي ، ليحدث التآلف بينه وبين العمل الفني ، فتنشأ الصلة العميقة ويحدث التجاذب الذي يهدف إليه الفنان (١) .

٣ـ **إبراز الحجم والمسافة** : للّون وظيفة أخرى تتميز بجعله للأشياء تبدو وكأنها أكبر من حجمها الطبيعى ، أو ليضفي عليها صفة درامية أكثر ، كما أنه يساعد الفنان على خلق تشكيل فني مقنع يزيد من إحساس المتلقي بكيان الشكل وبأبعاده الثلاثية .

فالألوان الساخنة والقيم اللونية العالية والنصوع القوي ، وجميعها تزيد من الحجم الظاهري للأشياء . (وسوف يتناول البحث هذا الموضوع لاحقاً) .

٤ـ **تأكيد الحدود الخارجية** : للألوان الباردة إمكانية إظهار الحدود الخارجية للعمل الفني وتأكيدها بعكس الألوان الحارة .

٥ـ **خلق الإيحاء بالحركة** : تحقق الدرجات اللونية الواحدة في العمل الفني الايقاع الهادئ ، بينما الألوان المتباينة تحقق الإيقاع السريع .

فمثلاً عند استخدام اللون الأحمر بجانب الأخضر ، فإن اللون الأحمر بخاصيته المميزة وهي الإندفاع نحو العين (بسبب طول موجته) سوف يكون أول ما وصل إلى العين ، وبذلك يوحي بقرب مسافته إليها ، كذلك بسبب التراجع الظاهري للّون الأخضر فإنه يوحي بكبر المسافة بينه وبين العين .

---

(١) شكرى عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥)، ص ١١٢ بتصرف .

وهنا يأتي دور العين في تصحيح المسافات ، وكذلك الأسطح فتكون العين متنقلة بين الأحمر والأخضر بسرعة ، مما يسبب نوعاً من الإيقاع السريع والإيحاء بالحركة .

كما في عمل « رجل القش » (١) للفنانة « آمال مريود » شكل (٧٢) حيث إستخدمت الوانها المتباينة على أسطح مصقولة صريحة أعطت مع عنصر الضوء قيماً جمالية وإحساساً للعين بالحركة المتنقلة بين الألوان من الأصفر إلى الأخضر فالبني .. وغيره من التدرجات القاتمة مسببة إيقاعاً سريعاً فى العمل ، حيث لعبت دوراً هاماً خاصة وإن التكوين جاء متوازناً لم يعكس حركة وإيقاعاً واضحاً .

● الأثر النفسي للألوان على الإنسان :

لقد تنوعت الآراء فى مسألة الإحساس باللون ، وهذه أهم الآراء لمعرفتها ومراعاتها عند وضع خطة لونية ما .

١ ـ يرى « بولو »(Bollough) : أن اللون يؤثر في الإنسان بسبب الإرتباط : فمثلاً اللون الأحمر والأصفر والبرتقالي من الألوان الدافئة لإرتباطهما بالنار والحرارة والشمس ، على حين أن الأخضر هادئ لإرتباطه بلون الريف والزرع ، ومن هنا ميز « بولو » أربعة أصناف من الناس ، من خلال استجابتهم للون :

أ ـ الإنسان الموضوعي : فهو ينظر إلى صفة اللون ذاتها ، فاقع ، قاتم ، وهو أقل الناس إحساساً بالموضوع ، لأنه يهتم بالموضوع من خلال تحليله له عن طريق مقاييس مسبقة ، أو عقد مقارنات وتحليلات مستمدة من النظريات الفنية .

ب ـ الإنسان الفيزيولوجي : وهو الحساس لأثر اللون (مبهج ، محزن ، بارد ، ساخن) فهو يركز اهتمامه على أثر اللون على الجسم العضوي ، أو الاستجابة الجسمانية أو العضوية له .

جـ ـ الإنسان الإرتباطي : وهو يربط بين اللون وموضوع آخر ويضفي عليه صفة معينة ، أى أن تفضيله للّون يخضع لأسباب خاصة شديدة التنوع .

د ــ الإنسان الخلقي : وهو يقرأ في اللون مشاعر وأحاسيس خاصة بموضوع العمل ، فيجده مخلص أو مبهج فهو يشعر باللون وكأنه فرد ، فيصفه بصفة حال أو مزاج .

٢ـ يرى « فيري »(Fere): ان الإرتباط ليس له أثر في استجابة الإنسان للألوان ، وقد أجرى تجاربه لقياس أثر الألوان على الإنسان من خلال استخدامه آلات لقياس ضغط اليد . ووصل إلى أن : القياس العادي للإنسان هو (٢٣) ، وعند رؤيته للّون الأخضر يصبح (٢٤) ، وللأصفر يصبح (٢٨) ، وللبرتقالي يصل إلى (٣٥) . أما عندما يرى اللون الأحمر فإن ضغط يده يصل إلى (٤٢) . وأكد أيضاً أثر الألوان على الدورة الدموية والجهاز العضلي .

٣ـ ويرى البعض : ان للبيئة الأثر الفعال فى إحساس الإنسان باللون ، فأهل المناطق الحارة يميلون إلى الألوان الفاتحة ، بينما يميل أهل المناطق الباردة للألوان الباهتة .

وبشكل عام فإن للّون خاصية إثارة الأحاسيس من خلال ما ينتجه من اهتزازات بعضها يوحي بأفكار مريحة مطمئنة وبعضها يعطي أحاسيس بالأضطراب .

● التأثيرات السيكولوجية للّون :

- **تأثيرات مباشرة :** وهي إظهار التكوين بمظهر المرح أو الحزن ، أو الثقل أو الخفة ، كذلك شعور المتلقي بالبرودة أو الحرارة .

- **تأثيرات غير مباشرة :** وتعتمد على الترابطات العاطفية والإنطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون .

فتجد الفنان « عماد لاذقاني » فى عمله « وجه أزرق » قد تناول درجات لونية داكنة سيطرت على العمل بلون بني حركه بآخر أزرق أعطى الشكل إيقاعاً وإنطباعاً عاطفياً يناسب تكوينه المزدوج الذي مثل فيه وجهين متقابلين لرجل وإمرأة ، ربط بينهما بقبلة ويرمز للخصوبة إعتلى الشكل منوعاً فى الملامس ، شكل (٧٣) .

و للّون أيضاً مجموعة من الخواص تعمل على تحديده وتأكيد إمكانياته :

● خواص اللون :

١ - صفة اللون (كنه اللون) .
٢ - قيمـــــة اللون .
٣ - درجة تشبع اللون .
٤ - درجة حرارة اللون .

وهذه الخواص تؤثر على بعضها البعض ، فمثلاً صفة اللون توضح درجة نقائه ، أي كامل قيمته اللونية ، والدرجة القصوى فى تشبعه ، ومدى إتجاه ذلك اللون إلى الحرارة أو البرودة .

١- صفة اللون (Hue) :

وهى الصفة التي لا يشاركه فيها أي لون آخر ، فعندما نقول أن هذا اللون أخضر أو أزرق ، فمعنى هذا اطلاق صفة لونية عليه تميزه عن غيره من الألوان ، وصفة كل لون تدل على موقعه أو مكانه فى تسلسل ألوان الطيف ، وكذلك يمكن تصنيف الألوان وفق هذه المجموعات .

أ- **الألوان الأساسية :** وهي الأحمر والأزرق والأصفر ، فهي لا يمكن أن تنتج من خلط الألوان بل هي التي تنتج الألوان الأخـــرى ، فكل لونين من هذه المجموعة يعطيان لوناً آخر يعرف باللون الثانوي .

ب- **الألوان الثانوية :** وهي الأخضر والبرتقالي والبنفسجي ، تنتج عن خلط زوجين من الألوان الأساسية ، فالأخضر يقع في منتصف المسافة بين الأزرق والأصفر ، وكذلك البرتقالي يقع في منتصف المسافة بين الأحمر والأصفر ، أما اللون البنفسجي فهو يتوسط اللونين الأزرق والأحمر .

جـ- **الألوان الثلاثية :** تعتبر هذه الألوان إضافية ، تنشأ من إضافةلون أساسي إلى لون ثانوي ، وتختلف درجة اللون الناتج باختلاف نسبة الخلط ، مما ينتج درجات لونية متعددة مثلاً : خلط اللون الأزرق مع البنفسجي بنسبة متساوية يعطينا بنفسجي يميل إلى الأزرق نظراً لوجود الأزرق في اللونـــين .

٢- قيمةاللون (Value) :

والمقصود بالقيمة هو الدرجة اللونية التي يتصف بها اللون ، وتعني مدى نصوع هذا اللون أو قتامته ، فاللون المشرق هو ذلك اللون الذي يعكس نسبة كبيرة من الأشعة ويمتص القليل ، وعلى العكس فاللون القاتم يمتص نسبة كبيرة من الأشعة ويعكس القليل منها .

فقيمة اللون هي العلاقة المتبادلة بين اللون والضوء المنعكس ، فالقيمة تصف الإنعكاس الجمالي للـّون ، متضمناً أطوال الموجات في الطيف المرئي ، والقيمة اللونية هي التي تدل على الفرق بين اللون الفاتح والغامق ، وعن طريقها يمكن التمييز بين لونين من صفة واحدة ، احدهما نقي والآخر غير نقي فمثلاً لو قارنا بين شكلين احدهما لون بالأحمر البرتقالي ، والثاني لون بالأحمر القرمزي ، فإن درجة إشراق الأحمر البرتقالي والأشعة المنعكسة عنه ستكون أكبر بكثير من درجة سطوع الأحمر القرمزي ، لأن الثاني أقتم .

ويمكن تغيير « قيمة اللون » بإضافة أحد اللونين الأبيض أو الأسود إلى اللون ، مما يؤدي إلى رفع قيمة اى لون بجعله يعكس قدراً أكبر من الإضاءة .

٣. درجة التشبع (Saturation) :

وهي درجة قوة اللون ومقدار نقائه أو اختلاطه بألوان أخرى ، ويمكن القول أنها درجة الشدة ، فعند القول بأن اللون الأحمر مثلاً لون ساخن فمعنى ذلك أنه لون نقي ، والنقاء هنا يعني خلوه من أي نسبة من اللون الأبيض ، أى أنه مشبع .

إذاً درجة التشبع هي الصفة التي تساعد على التمييز بين اللون الممزوج واللون النقي .

فاللون النقي الذي يدخل فى تركيبه اللون الأبيض يسمى لوناً (باهتاً) أو فاتحاً ، وعلى قدر هذه النسبة تتحدد درجة الإشباع .

وعلى العكس إذا أضيف إليه لون أسود أصبح لوناً مظللاً ، أما إذا أضيف إليه اللون الرمادي أصبح لوناً محايداً أو معادلاً ، ولإظهار اللون أكثر تشبعاً يكون بعدة طرق :

- أن نضع اللون إلى جوار متممة ، فنجد أن كل منهما يقوي الآخر ، تماماً كوضع اللون الساخن بجوار اللون البارد .
- كذلك وضع لون محايد كالأبيض أو الأسود بجوار لون ما ، يسبب وضوح هذا اللون ، ويبدو اقل وضوحاً بجانب الرمادي .
- كذلك تجاور مساحتين من نفس اللون المراد تأكيده باختلاف درجة لون أحدهما ، هذا يؤكد اللون ، كإحاطة الأخضر القاتم بقليل من الأخضر الزاهي كإطار .

وكذلك يمكن الإقلال من التشبع بعدة طرق :

- بوضع اللون الداكن إلى جوار مساحة كبيرة من اللون المشرق مع اتحادهما بالصفة فسوف تبدو المساحة المشرقة اقل زهاءً .
- كذلك عند وضع اللون الزاهي بجانب لون قاتم جداً من نفس الدرجة أو القيمة ويختلف عنه في الصفة .

فمثلاً : عند استعمال اللون الأصفر فى أثاث غرفة طليت جدرانها باللون الأحمر القرنفلي ، فإن العين سوف ترى اللون الأصفر وكأنه لون وردي .

٤ـ درجة حرارة اللون (Heat) :

عرفت الألوان بالباردة والحارة نظراً لربطها بالطبيعة وظواهرها ، ولكل منها تأثيرها على الإنسان .

فمثلاً الألوان الحارة تبعث البهجة والإنشراح والحيوية والنشاط لدى الإنسان ، بينما الألوان الباردة مثل الأزرق والأزرق المائل للأخضر والأزرق المائل للبنفسجي توحي بالسكينة والهدوء ، بل أحياناً توحي بالكآبة والانقباض .

كما أن الألوان الباردة تسهم فى إظهار الألوان الحارة ، وهي ايضاً تجعل من الأشياء تبدو وكأنها اصغر حجماً .

• التوافق اللوني :

هو إنسجام بين تراكيب وعلاقات لونية مكونة من ألوان قريبة أو متشابهة تؤدى إلى الإحساس بالراحة وعدم الإنزعاج ، فهي تؤثر على العين تأثيراً ساراً وممتعاً ، وتتصف بالارتباط والوحدة بالرغم من الاختلاف الواضح بينهما أحياناً

وهذا التوافق قد يكون بين لونين أو أكثر ، وهو يعطى الشعور بالراحة والهدوء ولكنه قد يكون غير مستحب في بعض الأحيان .

إذ أن الإستجابة العاطفية تختلف من شخص لآخر ، ومن وقت لآخر بالنسبة للشخص نفسه ،

ويمكن للفنان تحضير مجموعات من الألوان المتوافقة تتناسب مع عمله الفني ، ومن هذه المجموعات اللونية المتوافقة :

١ ـ ألوان مترابطة بصفة لون واحد :

وهى الألوان المرتبطة بصفة لون واحد ولكنها تختلف عن بعضها بإضافة احد اللونين الأبيض أو الأسود إليها ، فمثلاً مجموعة الوان أصلها هو اللون الأزرق ولكنها تختلف نسبياً بإضافة اللون الأبيض أو الأسود إلى كل منها .

- الوان مرتبطة بصفة لون واحد متقاربة على الدائرة اللونية ، فمثلاً مجموعة الوان متفقة أنّ لها اصل واحد ، مثل اللونين الأزرق والأزرق البنفسجي ، أو كمجموعة أخرى كالأحمر البرتقالي والأخضر الضارب للأصفرار فهما مشتركان بلون واحد هو الأصفر .

كما في عمل الفنان « محمود شاهين » حيث استخدم تدرجات لونية فاتحة قريبة من الأبيض بلون كريم ، تداخلت معه تدرجات بنية فاتحة أوجدت إيقاعاً هادئاً سيطر على التكوين ، في عمل تعبيري مثل إمراة بكتلة واحدة مترابطة دخل فيها الفراغ كعنصر تشكيلى أعطاه حركة ورشاقة ، شكل (٧٤) .

- مجموعة الألوان المجاورة للأبيض (المستعملة مع اللون الأبيض) .
- مجموعة الألوان الساخنة المستعملة مع الأسود .

كما فعل الفنان « عبد المنعم محمد محمد الحيوان » في عمله شكل (٧٥) حيث تناول الألوان بمفهومه الخاص من مبدأ تمثيله للعناصر الطبيعية متناسباً مع أسلوبه الواقعي في التشكيل ، مستخدماً الواناً دافئة بتدرجاتها مقترنة بالألوان الداكنة ، جاعلاً بينها حواراً أكده من خلال المساحات اللونية المتداخلة بحدود متعرجة حرة .

- مجموعة الألوان المتكاملة ، والمتقابلة على الدائرة اللونية ، كالأحمر مع الأخضر ، والأزرق مع البرتقالي ، ويتم التنويع بإبتكار الوان منها بإضافة الأبيض أو الأسود إلى كل منهما .

٢ـ الألوان الدافئة والباردة :

فتبادل الألوان الباردة والساخنة تخلق إحساساً بالوحدة والإتزان كتبادل المناطق المعتمة والمضيئة .

٣ـ الألوان الثلاثية :

وهى ثلاثة الوان تفصل بين كل منها والآخر على الدائرة اللونية مساحات متساوية ، مثل البنفسجي والبرتقالي والأخضر .

كما في عمل « رجل القش » (٢) للفنانة « آمال مريود » مداخلة بين تلك الألوان عبر المساحات أو وحدات زخرفية لعبت دوراً في التباين والحركة على سطوح العمل الصريحة الواضحة ، بتكوين تجريدي متوازن . شكل (٧٦) .

٤ـ الألوان المنتسبة :

وهي الألوان التي يربط بينها لون معين ، مثلاً : اللون الأحمر نخلطه مع كل لون نستخدمه ، حيث أصبح لوناً مشتركاً بينها جميعاً .

٥ـ الألوان المتلألئة :

وهى ألوان متساوية في الشدة والقيمة ، توضع بجانب بعضها البعض مما يؤدي إلى تلألئها .

• التباين اللوني :

وهما أي لونين تنعدم الصفة المشتركة بينهما ، فكل واحد غريب عن الآخر ، وبعيد بمسافة فاصة ودرجات لونية باعدت بينهما ، وللتباين اللوني قيمة تشكيلية عالية الدرجة ، وله أثر واضح على كل من المساحة والحجم الظاهري ، وللتباين أنــواع :

١ـ تباين بين الدرجة الفاتحة من اللون والداكنة :

يمكن خلق التباين في لون واحد مع تغيير قيمته بإضافة نسبة متدرجة من الأسود أو الأبيض (الأزرق الفاتح والأزرق الغامق) .

٢ـ تباين الألوان الساخنة والباردة :

عند وضع لونين ساخن وبارد بجانب بعضهما ، ذلك يؤكد لنا درجة حرارة كل لون ، وإذا تجاور لونان ساخنان فهناك الأكثر حرارة ، فمثلاً : البرتقالي المائل إلى الأحمر هو حار ودافئ ، عندما تحيط به ألوان باردة كالأزرق ، ولكنه أقل حرارة ودفئ عندما تحيط به ألوان ساخنة .

● العوامل المؤثرة في إدراك اللون :

يعتمد إدراك اللون بالنسبة للمتلقي على العوامل الثلاثة الآتية :

١ ـ الضوء (الجو الوسيط) .

٢ ـ الجهاز العصبي (المتلقي) .

٣ ـ الأسطح العاكسة (نوعية سطح التكوين) .

١ـ الضوء :

إن وجود الضوء يعد شرطاً أساسياً لعملية الإدراك . " لأن الضوء الذي تعكسه الأشياء على مجالنا البصري ، يسقط على شبكية العين في شكل يختلف في الكم والنوع (تباينات) ، وهذا الشكل ينتج عنه تجاوب عصبي مناظر يسجل على هيئة طاقة في المخ ... ويبني إدراكنا للشكل على ذلك " [١] .

---

(١) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠ .

من هنا نرى أن الضـوء جـزء من صـمـيم الحـيـاة ، في حين أن ظاهـرتي الإعتام وإنعدام الحياة يرتبطان بغياب الضوء تماماً .

والضـوء هو عـبـارة عن صـورة من صـور الطاقـة ذات الإشـعـاع الموجي ، وتستطيع موجـات الضـوء المرور في اتجاهات مستقيمة خلال الفضاء ، وخلال نوعيـات أخرى من المـواد الشفافة ، وربما يحدث لهذه الموجات درجات إنكسـار تتوقف على نوعية الوسط الشفاف . أما عندما تسقط هذه الأشعة على الأسطح ، فإنها ترتد وتنعكس بنسب مختلفة تبعاً لنوع وخامة السطح ولونها . فإذا سقط الضوء على سطـح معتـم مصقول فإنه يرتد وينعكس بشكل كلي وباتجـاه منتظم ، مثل أسطح المرايـا . أما الأسطح المعتمة الغير مصقولة فإنها تعكس الموجات بإرتدادات مختلفة الاتجاهات . فالضوء له أهمية في الكشف عن تباينات الأسطح ومدلولاتها اللونية .

" إن الضوء هو الشعاع الذي يكشف خبايا الأشيـاء ، ويجلو تفاصيلها فتعيها العين المتذوقة " (١) .

فاللون هو الإنطباع الذي يولده الضوء على العين ، وذلك الضوء المنعكس عن الأسطح والأجسام . ولا ننسى أن الضوء الأبيض وحسب نظرية نيوتن مؤلف من الألوان مجتمعة (ألوان الطيف) .

ومن الناحية العلمية ثبت ان لكل لون طول موجي ثابت لا يتغير ، وبذلك أصبح اللون يتميز عن غيره (في علم الضوء) بطول موجته .

وقد أثبت العلماء أن اللون الأحمر هو أطول الموجات اللونية المرئية ، وأن اقصرها هو اللون البنفسجي ، وتقع أطوال موجات ألوان الطيف الأخرى بين هاتين الموجتين حيث تقصر باتجاه البنفسجي وتطول بإتجاه الأحمر .

---

(١) محمود بسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، (القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٩٤) ، ص ٥٥ .

إذاً للضوء تأثيره فى إدراك طبيعة أسطح الأشياء ، وما تعكسه من صفات لونية معينة على جهاز الإبصار .

٢- الجهاز البصري كمستقبل للتباينات اللونية :

إن عملية الإدراك عند الإنسان ترتبط بالإحساس الناتج عن تأثير الأشعة الضوئية الساقطة على خلايا شبكية العين ، وإنتقالها إلى المخ عن طريق الخلايا العصبية ، فعند استقبال الشبكية للطاقة الضوئية يتم تحويلها إلى إشارات عصبية تنشط الخلية العصبية ، لتنقلها بدورها إلى المخ بواسطة العصب الضوئي ، وهناك يقوم المخ بتفسيرها . فالإدراك بالنتيجة هو عملية عقلية يلعب فيها كل من المعرفة السابقة والتخيل أدواراً مختلفة فيها .

" وإدراك اللون في المجال المرئي هو عملية « فيزيولوجية » بينما طاقة الذهن التي تحلل الألوان هي عملية « سيكولوجية » ترتبط بالخبرة والحالة الإنفعالية للشخص المدرك " (١) .

وعليه فالإدراك البصري للألوان قد يتغير في عقولنا بفعل تلك العمليات التي تصور واقع يختلف عن حقيقة اللون وقياساته وخاصة في حالة تفاعل العلاقات اللونية من خلال تباينات خصائصها .

٣- الأسطح العاكسة للتباينات اللونية :

للتباين اللوني مستويات منها التباين الدقيق ، كما في الوان أوراق شجرة واحدة ، وتباين أكثر حدة ووضوحاً كما في الأنماط شديدة الاختلاف ، كالأبيض والأسود والأحمر والأخضر أو الخشن والناعم ، والبارز والمسطح والكثيف والقليل .

---

(١) عبير بياض : دراسة لعنصرى الفراغ والضوء وأثرهما على جماليات الشكل الخزفي ، رسالة ماجستير « غير منشورة » ، (كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان) .

وبما أن الضوء ضروري لتحقيق وإدراك الألوان ، وأن مجال الإدراك البصري يستلزم ضرورة وجود اختلافات في الهيئات المرئية ، فإن الاختلافات المتباينة للأسطح العاكسة تغير من طبيعة الألوان المدركة وخصائصها ، فالأسطح العاكسة نوعان (مصقولة وغير مصقولة) .

فالضوء عندما يسقط على السطح المصقول فإنه ينعكس مرتداً بصورة متساوية ومنتظمة وبإتجاه يتناسب وزاوية سقوط الضوء على السطح .

هذا بالإضافة لإمتصاص هذا الجسم جزء من تلك الألوان الساقطة عليه، وإذا كان السطح غير مصقول فإن إنعكاس الضوء يكون بصورة مشتتة أو مبعثرة في اتجاهات مختلفة . هذه الاختلافات تحدث تأثيرات متنوعة لإدراك اللون الواحد .

ففي حالة تلوين مجموعة أسطح من مادة واحدة باختلاف خشونتها بلون واحد ، فإنه من الملاحظ التنوع في خصائص اللون المدرك رغم أنه لون واحد ، وهذا نتيجة لاختلاف طبيعة الأسطح العاكسة .

• القيم التشكيلية للألوان :

يعتبر إدراك اللون من الوجهة التشكيلية جزء من الخبرة الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي ، كما أن إدراكه يؤثر في القدرة على التمييز بين الاتجاهات الفنية المتباينة ، ويغير من الأمزجة والأحاسيس ويؤثر في الخبرة الجمالية لدى المتلقي بشكل يكاد يفوق تأثير اي عنصر آخر من عناصر العمل الفني .

كما أن القدرة على إثارة المشاعر وإيقاظها يتوقف على ديناميكية الألوان التي يستخدمها الفنان لإبداع نوع من الحوار بين مسطحات الألوان المختلفة ليصل في النهاية إلى نوع من الحيوية والحركة التي تثير في الملتقي إحساساً دافئاً خاصة في تباينها أو توافقها أو تكاملها .

ومما يدل على أهمية اللون من الوجهة التشكيلية تأثيره الواضح على المساحات الظاهرية وإبرازه للحجم وإثارة الإحساس بكبر أو صغر بعض وحدات التشكيل في العمل الفني .

وقد أثبتت التجارب الفنية أنه غير موفق تشكيلياً الإفراط في توحيد كنه الألوان الذي يسبب الملل ، أو تجميع الألوان شديدة التباين بجانب بعضها البعض لشدة تأثيرها على العين .

كما أن النتيجة التشكيلية لتجاور الألوان المتكاملة غير موفقة دائماً لما ينتج عنها من تباين قوي يعطي شدة زائدة غير محببة في بعض الأعمال التشكيلية .

هذا وللألوان أهميتها في التشكيل الخزفي لما تضيف إليه من قيم تشكيلية ، فإذا أحسن استخدامها على سطح العمل الخزفي فهي تعمل على تأكيد الهيئة ، كما تغني السطح دون أن تخل بالهيئة ، وربما تكون عنصراً أساسياً في الفكرة نفسها ، فاللون الفاتح وغير اللامع في العمل النحتي الخزفي يحقق قيمة تشكيلية وجمالية بالإضاءات القوية ، إذ أنها تعكس الإضاءة في جميع الاتجاهات وتشتتها ، وتعطي الحيوية ، كما يحدد الظل عليه بلون متدرج نتيجة الإنعكاسات .

وهذا ما حققه الفنان « محمد أبو القاسم » في عمله « طفل وسمكة » حيث أعطاه لوناً أبيضاً غير لامع ، أوجد بتفاعله مع عنصر الضوء المباشر تدرجات ظلية أكدت الكتل والسطوح وأظهرت الحركة والحيوية على الشكل ، الذي مثل طفلاً يحمل سمكة يقف بتوازن جاعلاً فراغاً يتخلل ساقيه مبالغاً في بعض النسب مما أكسبه بعداً تعبيرياً ، شكل (٧٧) .

كذلك الفنان « عماد لاذقاني » في عمله « رأس » إستغل إمكانيات اللون الأبيض غير اللامع مع الإضاءة الطبيعية ليظهر تفاصيل عمله وكتلته بالإضافة للملامس المتنوعة ، مشكلاً من الشرائح الطينية رداءً وضعه على الرأس فيه طيات

أوجدت ظلالاً واضحة أعطته الحجم والبعد ، كذلك ظهرت لمسات الفنان على الوجه أثناء تشكيله أضاف حيوية على التكوين . شكل (٧٨) .

بخلاف ما إذا كان الطلاء أبيضاً لامعاً وتعرض للضوء فإنه يصبح كالمرآة ويعكس صور الأشياء التى أمامه ويفقد جزءاً كبيراً من قيمته التشكيلية ، ومن تجانس مظهره ولا تحدد عليه الظلال بدقة ، والضوء الواقع عليه يكسبه لمعاناً يفقده شكله وجماله .

أما الأسطح ذات اللون القاتم وغير اللامعة فإن مساحاتها لا تتغير بفعل الضوء الواقع عليها ، كما أنها تكتسب جزء من لون الضوء الواقع عليها دون أن تفقد جمالها ، ولا يظهر عليه أى أثر للإنعكاس بل يظهر خالياً من جميع التأثيرات الخارجية .

وهذا ما اعتمده الفنان « عبد الغني الشال » في عمله شكل (٧٩) حيث استخدم اللون الأسود دون لمعة واضحة ، مما أعطى الشكل قيمة جمالية وتعبيرية مظهراً الكتل بعيداً عن الإبهار أو البريق في عمل مستوحى من أشكال العظام بصياغة فنية خاصة ، إعتمد فيه على الفراغات والكتل المتنوعة باستقرار وتوازن على عدة نقاط أو مساحات صغيرة .

كذلك الفنان « عبد السلام قطرميز » فى عمله « فتاة عمورية » حيث إعتمد على اللون الأسود بلمعة غير شديدة أضفت على العمل بتفاعلها مع الضوء قيماً جمالية أبرزت مافي التكوين من أشكال وتفاصيل وملامح ميزت خصائص العمل التعبيرية . شكل (٨٠) .

أما إذا كان لامعاً فإن مظهره يضيع بفعل الصور المتعددة للأشياء القريبة منه ، وفى كلتا الحالتين (السطح اللامع وغير اللامع) لن تظهر عليه أية ظلال .

فالفنان « نزيه الهجرى » فى عمله « أمومة » ذو القيم التعبيرية إستخدم لوناً داكناً بطلاء زجاجي لامع أدى عند تعرضه للإضاءة إلى إنعكاسها بشكل مباشر وضياع جزء كبير من كتلته ، كذلك الجزء المعتم منه لم تظهر عليه أية ظلال حقيقية ، تبرز السطوح وتفاصيل التكوين التعبيرى الذي ضم الطفل إلى أمه بعطف وحنان ضمن سطوح متواصلة ملتفة جمعت عناصر الشكل مع بعضها . شكل (٨١) .

إذاً عند اختيارنا للون ما يجب الإهتمام بصفة السطح ، حيث يتوقف عليه إلى حد ما الشكل النهائي للعمل .

" إن استخدام الطلاءات اللامعة والمطفأة في المسطحات والأجسام الخزفية له تأثيرات جمالية مختلفة ، فالطلاءات اللامعة توحى بالأناقة والخفة للأشكال ، والطلاءات المطفأة مع الأسطح الناعمة توحي بالأناقة والرصانة للأشكال ، بينما مع الأسطح الخشنة ذات الملمس الخشن توحي بالقوة والثبات " (١) . ويسمح جو البلاد ذات الطقس المعتدل والضوء القوى والأمطار القليلة باستخدام الألوان في الخارج ، لكن هذه الألوان يراعى فيها أن تكون فاتحة وغير لامعة ، لأن " الأسطح الخارجية المعرضة للإضاءة الشديدة تجد حلها الموفق بأن تكون قاتمة وغير لامعة ، فتوافر هاتين الصفتين يسمح بأحسن الحلول التشكيلية للألوان المستعملة ... وتظهر عليها الظلال بشكل واضح " (٢) .

واللون الخزفي عامل أساسي لتجسيد القيمة الجمالية ، فهو يشكل قيمة علمية أساسية لتحقيق جوانب جمالية وفلسفية ووظيفية على الأجسام والمسطحات الخزفية .

---

(١) صفاء عبد الرؤوف محمد : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٨ .

(٢) يحيى حموده (دكتور) : نظرية اللون ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ص ١١٣ .

فالحركة والاتصال في اللون الخزفي لها أهميتها ودورها الإيجابي للرؤية الفنية من خلال نظريات الشكل والتباين والإنسجام والإتزان والقوى الفراغية والتأثيرات الناتجة وغيرها من القيم الجمالية .

فالتشكيلات والتأثيرات اللونية في الخزف تقدم الدلائل الفكرية والإبداع الفني لتأكيد وحدة الشكل والتباين والإنسجام والإتزان في اللون والملمس أثناء معالجة الأجسام والمسطحات الخزفية فنياً [1] .

والتأثيرات اللونية تظهر بوضوح على الأجسام الخزفية بفعل الحرارة وتفاعل مواد التلوين ، سواء أكانت بطانات فقط أو طلاءات زجاجية (كما رأينا ذلك في فصل التقنيات) واللون مجال خصب وواسع لا حدود له أمام الفنان وإننا نرى ألوان الأشكال الخزفية كغيرها من الأشياء عن طريق إنعكاس الأشعة اللونية التى تصدر عن المسطحات الخزفية [2] . إذاً هناك علاقة واضحة بين الضوء واللون ، وعلى الفنان إستغلالها بطرق وأساليب متعددة عن طريق اللون أو من خلال الإضاءة فى تحقيق العديد من جماليات الشكل الخزفي من وحدة وأتزان وإيقاع وتناسب .

وقد استخدم المثال في العصر الحديث اللون الواحد في أشكاله الخزفية من منطلق أن اللون الواحد يكسب التشكيل ثراء وقيمة جمالية عالية من نوع خاص ، وذلك إعتماداً على الدرجات اللونية الناشئة عن سقوط الضوء على الأجسام أو المسطحات التى تعتمد على صفات الجسم من خشونة إلى نعومة ومن لامع إلى مطفئ ، ومن مسطح إلى محدب إلى مقعر .

---

(١) قدري محمد أحمد : الإبداع ظاهرة طبيعية في فن وصناعة الخزف ، (١٩٩٩) ، ص ٥٣ - ٥٥ بتصرف

(٢) قدرى محمد أحمد : المرجع السابق .

ففي عمل للفنان « محمود شاهين » شكل (٨٢) استخدم فيه اللون الواحد معتمداً على الضوء الطبيعي ، وما يحدثه من ظلال وتدرجات لونية تحرك الشكل وتبرز كتله وعناصره ، بتكوين تعبيري مثّل إمرأة بكتلة واحدة مغلقة لم يدخل إليها عنصر الفراغ .

كذلك الفنان « عاصم الباشا » في عمله « خصوبة منشدة » مستخدماً اكسيد المنجنيز فوق الطينة أعطاه لوناً واحداً بتدرجات أوجدتها الظلال مبرزة الكتل والملامس الفطرية التي أضفت حيوية وثراء للسطح بتفاعلها مع الضوء تناسبت وأسلوب الطرح التعبيري العضوى الذي ميز أعمال الفنان ، شكل(٨٣) .

كما أن استغلال ظاهرة اللون في الأشكال الخزفية ذات اللون الواحد تكسب الأشكال ثراء وقيمة جمالية يمكن التحكم فيها من خلال الوسيلة التقنية لاستخدام اللون في الطلاءات الزجاجية ، وكذلك استخدام الدرجات المختلفة من اللون الواحد .

" أن استخدام لون واحد بدرجاته تحت مصدر ضوئي معين ينشأ عنه رؤية مختلفة عن التي ينشأ من استخدام لون واحد بدرجة واحدة تحت نفس المصدر الضوئي " (١) .

ويستطيع الفنان الخزاف أن يخلق ويؤكد العديد من التعبيرات أو المعاني التي يرغب في توصيلها للمشاهد مستغلاً ما للألوان من تأثير نفسي على الإنسان من خلال اهتمامه باللون وتوزيعه للمساحات اللونية داخل العمل الفني بحيث يحقق له اللون ما يهدف إليه ، واهتمام الفنان باللون يتركز بنقطتين :

١ ـ **مظهر مرئي للّون** : ويهتم بوظائف اللون ودورها من خلال وضعها في علاقات لونية متنوعة .

---

(١) صفاء عبد الرؤوف محمد : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٥ .

٢ـ **مظهر تعبيري صريح للألوان :** ويهتم بقدرتها على ترجمة الانطباعات المرئية التي يراها الفنان العامل الخارجي ، وكذلك تأثيرها كتعبير إنفعالي عاطفي مركب لعالم الفنان الداخلي ورموزه الشخصية (١) .

مثل هذه التقسيمات ما هي إلا نظرية ، أما في الحياة العملية فإن هناك إنطباعاً وإمتزاجاً أبدياً بين كل فنان ووجدانه وحده ، فلكل فنان ما يميزه عن غيره من الفنانين ، سواء في اختياره لموضوعاته أو لألوانه أو لأسلوبه .

فالفنان يعمل جاهداً لجمع التجارب من كل لون ، ثم تنصهر هذه التجارب والخبرات لتفرز عالماً خاصاً به يتميز بإستقلالية تامة .

فاللون عند الفنان « عبد المنعم محمد الحيوان » له مفهومه الخاص ، إذ يستخدمه كعنصر تمثيلي يحاكي ألوان الطبيعة ، ويتناسب وأسلوبه في التشكيل الواقعي كما في عمله « قطة وعصفور » شكل (٨٤) ، حيث شكل القطة ووضعها فوق كتلة بنائية ريفية تزينها زخارف ورموز شعبية ، وقد ركز الفنان في توزيعه للألوان بمساحات حرة ممثلة الألوان الحقيقية لتلك العناصر ، بدرجات لونية منسجمة أكدت الربط بين عناصر التكوين .

كذلك نجد الفنان « عبد السلام قطرميز » وقد تناول اللون بمفهومه الخاص كما في عمله « أم الشهيد » (٢) شكل (٨٥) ، حيث أعطى الكتلة الأساسية الممثلة للأم لوناً واحداً نوع في تدرجاته معتمداً الملامس المتنوعة وعنصر الضوء بظلاله ليبرز الكتل والتجاويف ، كما أدخل للتكوين لوناً أخضراً كعنصر تشكيلي جمالي وكرمز لغصن النبات الأخضر الذي جاء متماشياً مع التشكيل .

---

(١) شكري عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٢ .

أما الفنان « محمد طه حسين » فقد تناول تدرجات لونية أعطت عمله قيماً جمالية وتعبيرية منوعاً في تداخلاتها وما ينشأ عنها من تدرجات أوجدت في تكوينه البسيط حركة وإيقاعاً تناسب والشكل مستغلاً الملمس الخشن لإبراز كتلته وألوانه ، شكل (٨٦) .

وبالرغم من أن استخدام الألوان على السطوح الخزفية يعطيها التميز والنجاح في بعض الحالات ، وبالرغم من أن الطلاء الزجاجي قد أثبتت صلاحيته التامة لمقاومة العوامل الجوية والاحتفاظ بلونه دون تغيير ، إلا أن بعض الفنانين يفضلون الإستعانة بالتنغيم السطحي (Texture) لإحداث التباينات المطلوبة ، بدلاً من الألوان أو مع الألوان .

كما في عمل « وجه » للفنان « صالح رضا » ذو الأبعاد التعبيرية معتمداً فيه على تنوع الملمس واللون أيضاً ، ليميز من خلالها بين مساحة الوجه الذي إتخذ لوناً قريباً للون البشرة وبملمس غير مصقول ومساحة الشعر التي جاءت محيطة بالعمل منفذاً لها بحبال طينية متجاورة متعرجة ممثلة لإتجاه الشعر ، وقد أضفى عليها لوناً بنياً داكناً ميزه عن لون الوجه وتناسب معه . شكل (٨٧) .

● الملمس (Texture) :

إن الملمس هو الخاصية المميزة لسطح شئ ما أو مساحة ما ، يؤثر تأثيراً مباشراً فى طاقة السطح الجمالية .

" والملمس هو درجة الخشونة أو النعومة والصلابة أو اللين في سطح الأشياء التي نشعر بها عن طريق اللمس " (١) ، وهو طبيعة سطح العمل الفني التي تميز مظهره أو هيأته والتي تحرك مشاعر وأحاسيس المشاهد لحثه على اللمس .

---

(١) عبير بياض : مرجع سبق ذكره .

" إن اللمس كأحد الحواس يعد من الخبرات الأساسية التي تساعد في الوصول إلى الفردية ، وأنها الحاسة التي تنمو غالباً بصورة أقل من بقية الحواس " (١)

" والخزافون يتعلمون إمكانات الملمس حسياً كما يريدون كل حسب رؤيته وهدفه التعبيري أو الجمالي ، وقد كان المصورون أول من لفتوا أنظار الفنانين لأهمية الملمس في العمل الفني التشكيلي ، وأنه يعطي إمكانيات وصفات تعبيرية خاصة فلجأ إليه المصورون لتأكيد القيم التعبيرية التي يستهدفونها " (٢) .

والملمس نوعان : ملمس محسوس حقيقي ، وآخر مرئي .

وفى مجال الخزف فإن الملمس المهم هو الملمس المحسوس ، وهو ملمس حقيقي ذو أبعاد ثلاثية ، كذلك هو ملمس فعلي أى ملموس باليد .

لقد كانت ولاتزال القيم الجمالية السطحية أحد العناصر الهامة ذات التأثير الحيوي ، وأداة من أدوات الفنان في تشكيل عمله الفني في معظم مجالات الفن التشكيلي .

وهنا في مجال الخزف فإن الملمس في السطوح له أهمية خاصة ، فهو أحد العوامل الأساسية في تحقيق جماليات الشكل الخزفي .

فملامس السطوح كغيرها من العناصر التشكيلية لها علاقة بعناصر التشكيل الأخرى ، فهي تضفي نوعاً من التباين الذي يسهم في تحديد عملية

---

(1) Krum , Josephein R. : Hand Built Bottery, Pensy Lvania International Text Book Company, 1960 . P. 15.

(٢) ميرفت حسن السويفي : اتجاهات الخزف المصري المعاصر ، (القاهرة ، مطابع لوتس بالفجالة ، ١٩٩٥) ، ص ٧٢ .

الإدراك البصري لعلاقات العناصر وبالتالي إدراك العمل الفراغي ، خاصة وأن سطح العمل الخزفي يحمل اللمسات الأخيرة للفنان ، الغنية بالتعابير والإنفعالات الشخصية ، والتي تعبر بصدق ووضوح عن أسلوب الفنان في تعامله مع هذه السطوح ، وربما تعبر عن أسلوب بنائه لعمله الخزفي (شكل الحبال ..) وأثر أدواته من مكاشط مسننة وغيرها على العمل حيث أن اختلاف حجم الحبيبات المكونة لسطح العمل وكيفية انتظامها وقربها وبعدها ، وبروزها وانخفاضها ، وعلاقتها بالضوء الساقط عليها وما يحدثه ذلك من ظلال تؤثر على إدراك الفراغ وما هو بارز أو غائر ، فالإختلاف في ملمس أسطح الأعمال يؤثر في طريقة عكس الضوء الساقط عليها ، مما يؤثر علي مظهرها المرئي .

" والحقيقة أن أنواعاً معينة من الملمس سوف تؤثر فى اللون كما ستؤثر في اللونين الفاتح والقاتم ، فالملمس الناعم يتجنب الظلال ، علي حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال " (١) .

حيث تؤثر طبيعة الأسطح العاكسة المتباينة والمتنوعة في نظام تكوينها المرئي في درجات الإنعكاس الضوئي وطريقة انتشار موجاته ، ويعتمد الإحساس المرئي بتلك الأسطح على كيفية توزيع مكوناتها الإنشائية وتنوع الاسقاطات الضوئية عليها والتى تبدو في طريقة إنتشار المناطق المضيئة والظلية .

وهى السمة الأساسية لتكوين معالم المظهر الشكلي الخارجي للسطح ، فالأسطح الخشنة تعترض أشعة الضوء مما يحدث بقعاً بارزة أشد إشراقاً ونصوعاً ، وفي الوقت نفسه تتباين مع ما تحدثه من ظلال .

أما الأسطح الناعمة الملمس والمتجانسة الجزئيات ، فتعكس الضوء بصورة متساوية بدرجة أكبر من الحالة السابقة .

---

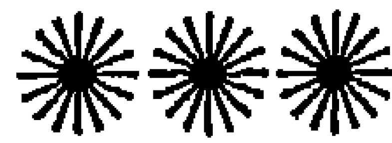
(١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، (القاهرة ، نيويورك مؤسسة فارنكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) ص ٢٤٣.

وتبعاً للمفهوم السابق توضيحه تتأكد الصفة الملمسية لسطح ما خلال مصادر الإضاءة المختلفة التي تظهر وتوضح السمات الملمسية من بروزات ونتوءات وانخفاضات أو تعريقات وتموجات واضحة ، والتي على أثرها تتكون المناطق ذات الإضاءة العالية والمتوسطة وأيضاً ما يتبعها من مناطق ظلية [1] .

فالفنان « فاروق ابراهيم » يعتمد مفهوماً خاصاً في أعماله لإثراء السطح وإيجاد نوع من المعايشة بينه وبين ملمسه الذي يعطي فرصة أثناء عملية التشكيل لإيجاد علاقات جمالية مختلفة تفرض نفسها على الشكل وتساعد في نفس الوقت على إتاحة الفرصة لعناصر التشكيل الأخرى في أخذ مكان لها في تكوين العمل الفني ، فمعالجة السطح في الشكل بما يحمله من تأثيرات مختلفة مهدت لايجاد نوع من الديناميكية ، كما في عمله شكل (٨٨) ، متخذاً من الملمس اتجاهات طولية عمودية وأفقية تختلف في تفاعلها مع الضوء محدثة تدرجات ظلية متنوعة تظهر كتل العمل بخصائصها وأحجامها ، وتربطه مع عناصر الطبيعة الحية مما هو محيط بالعمل الفني .

أما الفنان « عمر كامل » فقد قدم عملاً نوع فيه بالملمس بالاضافة إلى اللون ، محدثاً تباينات وقيماً تشكيلية جمالية سببت الحركة والايقاع المميز متفاعلة مع الضوء بمعادلات تختلف تبعاً لملمس السطح وإتجاهه واستقباله للضوء الساقط عليه ، شكل (٨٩) .

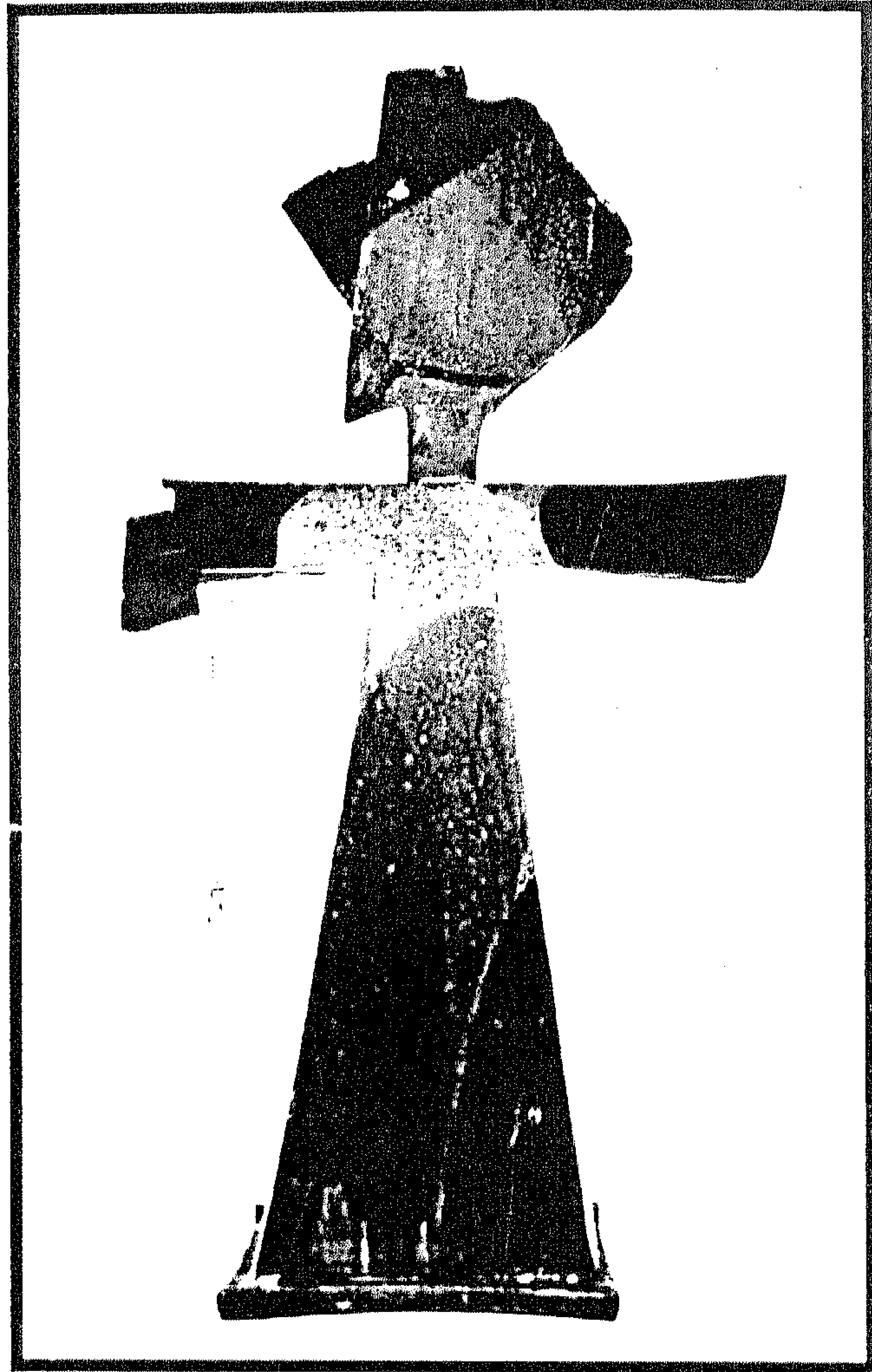
كذلك الفنانة « ميرفت السويفي » في عملها شكل (٩٠) حيث إعتمدت الألوان فوق الطينة محدثة قيماً ملمسية إضافة لقيمها اللونية بدئ الشكل بوجودها يتمتع بحركة وإيقاع لما تسببه للعين من حركة متنقلة بينها ، ولما تحدثه من تأثيرات نفسية على المتلقي ، مشكلة كتلة طولية تحمل نسب الطفولة بملمس طيني ناعم .



---

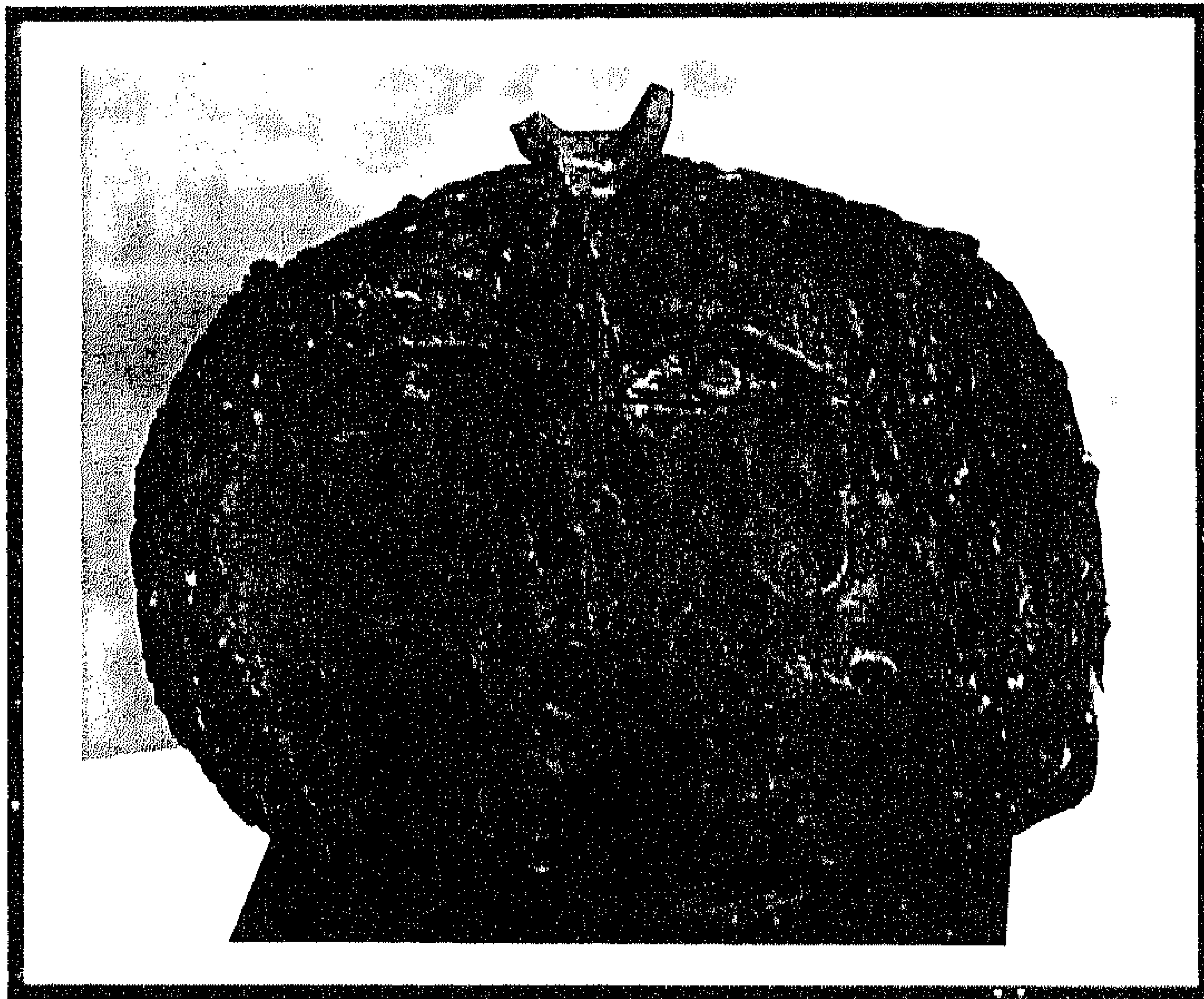
(١) شعيب محمد شعيب : دراسة تجريبية لتحليل العلاقة التبادلة بين متغيرات القيم الملمسية واللونية في الطباعة اليدوية ، رسالة دكتوره « غير منشورة » (كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩) ، ص ٢٤ ، ٢٥ بتصرف .

الصور الخاصة بالفصل الثاني



شكل (٧٢)

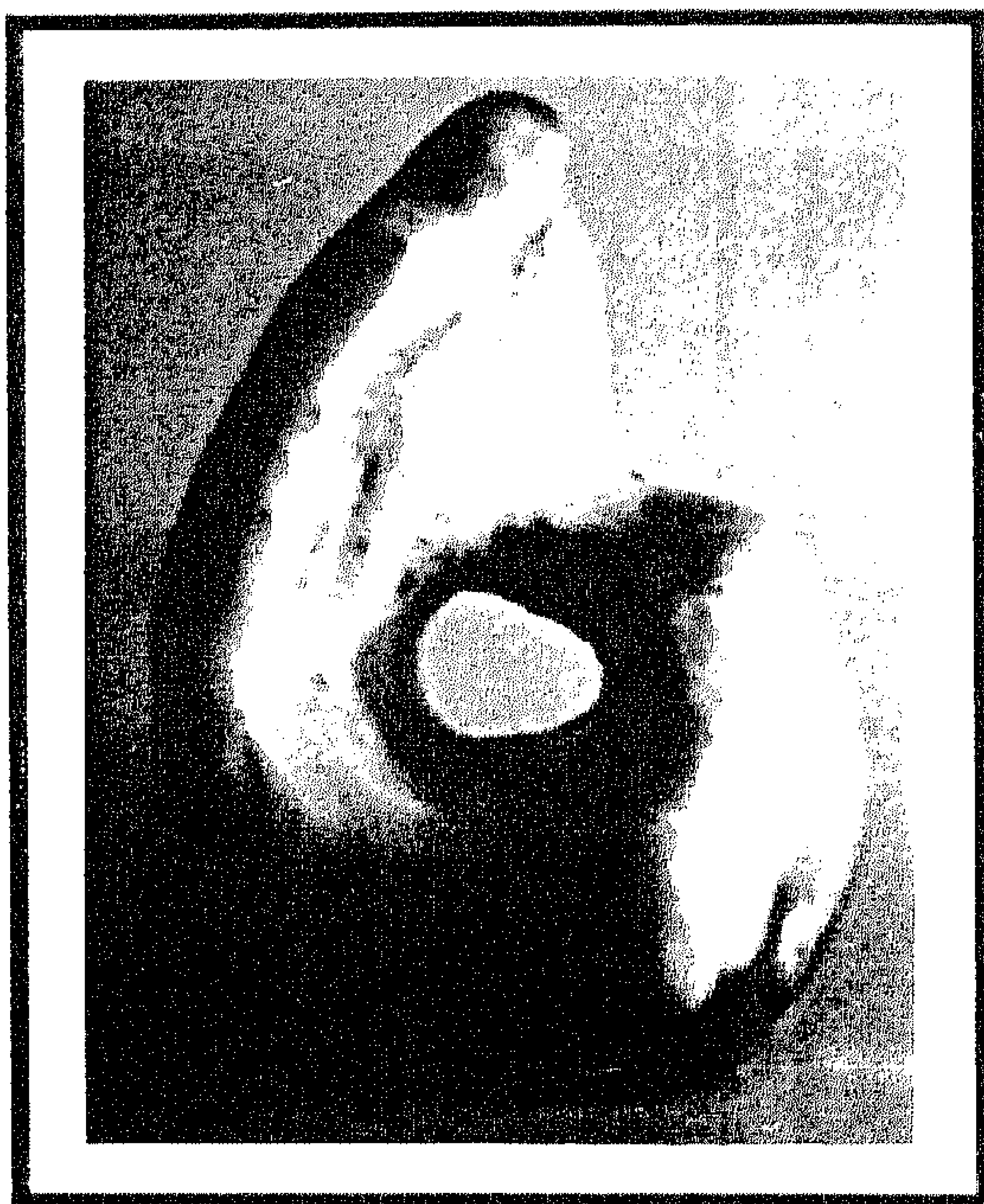
عمل « رجـل القـش » (١) للفنانه « آمال مريود »



شكل (٧٣)

عمل « وجه أزرق » للفنان « عماد لاذقاني »

متحف دمّــر - دمشق »



شكل (٧٤)

عمل « تكوين للفنان » محمود شاهين »



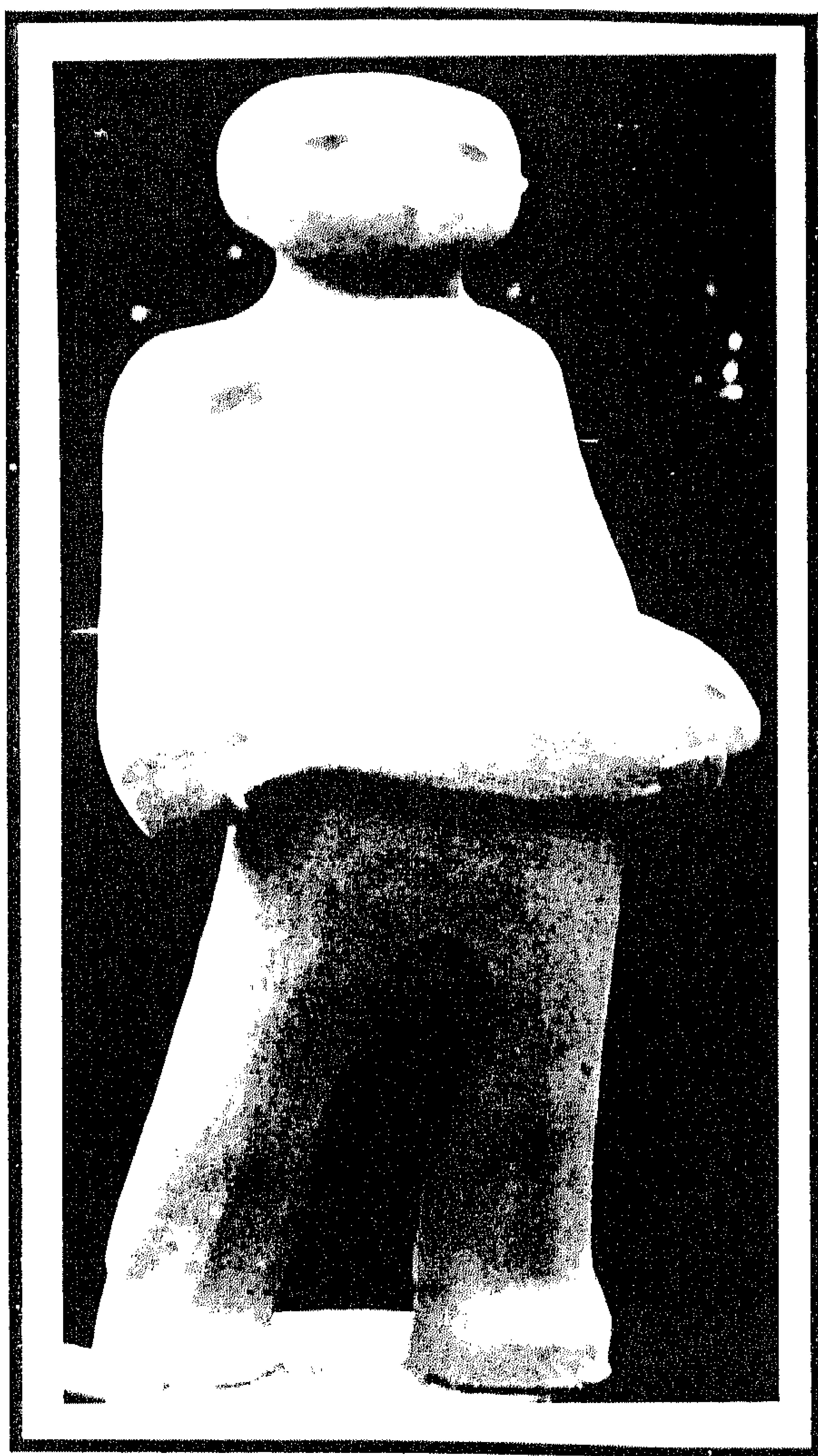
شكل (٧٥)

عمل « طفلة وحمامة » للفنان « عبد المنعم محمد محمد الحيوان »



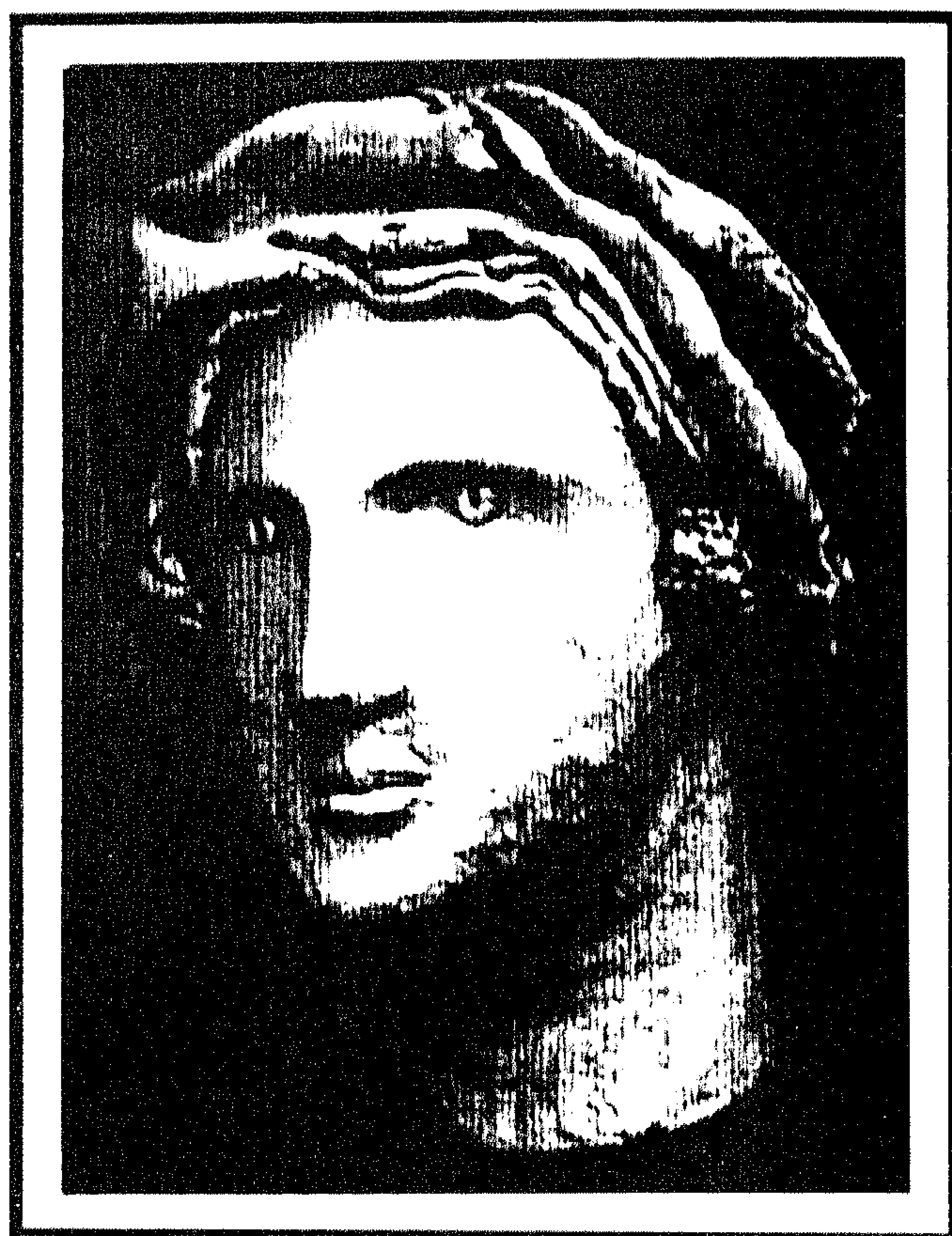
شكل (٧٦)

عمل « رجل القش » (٢) للفنانة « آمال مريود »



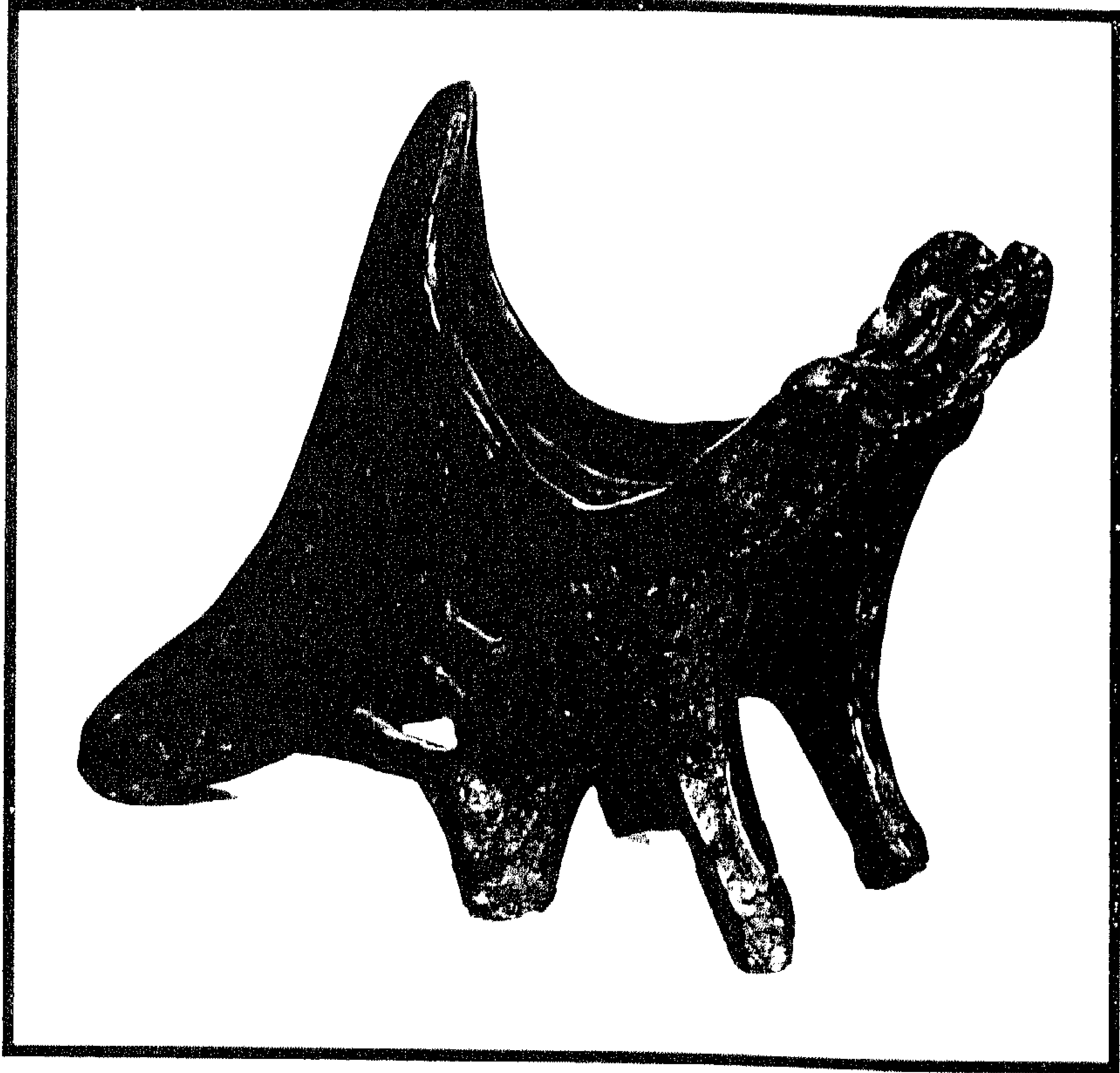
شكل (٧٧)

عمل طفل وسمكة » للفنان « محمد أبو القاسم »



شكل (٧٨)

عمل « رأس أسطوري » للفنان « عماد لاذقاني »



شكل (٧٩)
عمل « تكوين » للفنان « عبد الغني الشال »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٨٠)
عمل « فتاة عمورية »
للفنان « عبد السلام قطرميز »
متحف دمـر - دمشق »



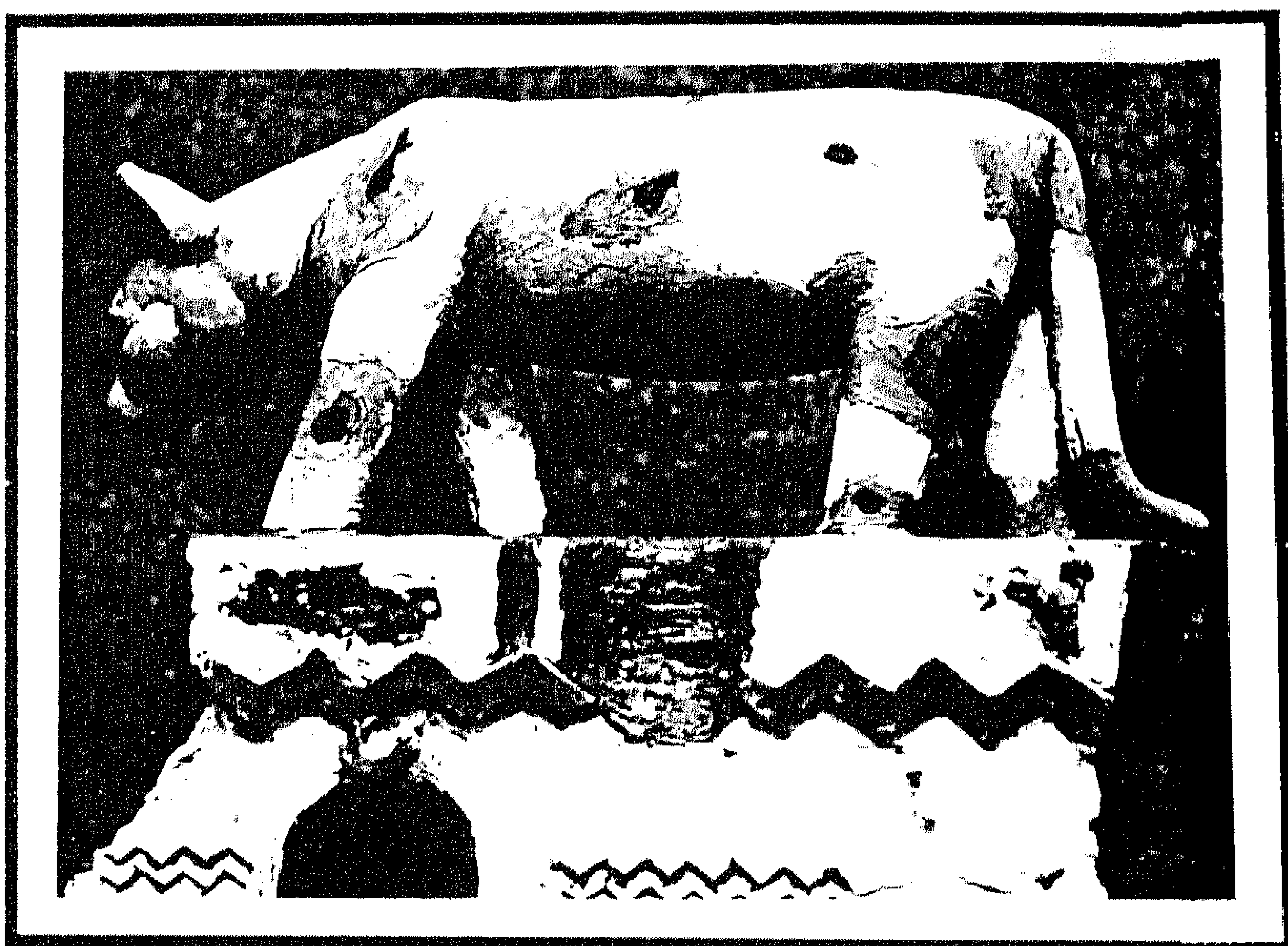
شكل (٨١)
عمـــل « أمومـــــــة »
للفنان « نزيــه الهجري »
متحف دمــر - دمشق »



شكل (٨٢)
عمـل « تكويـن إنسانـى »
للفنان « محمـود شاهـين »

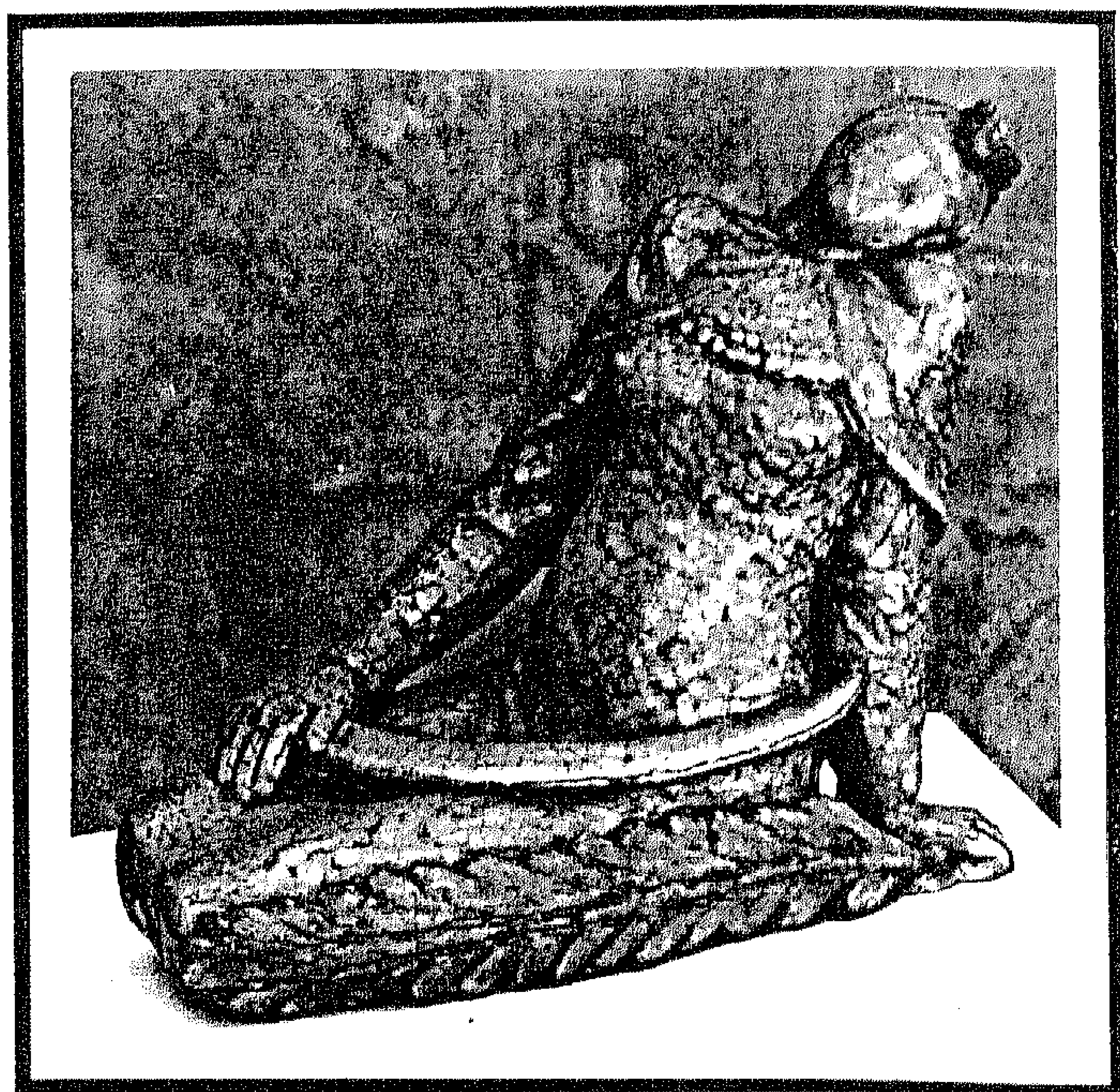


شكل (٨٣)
عمل « خصوبة منشدة » للفنان « عاصم الباشا »

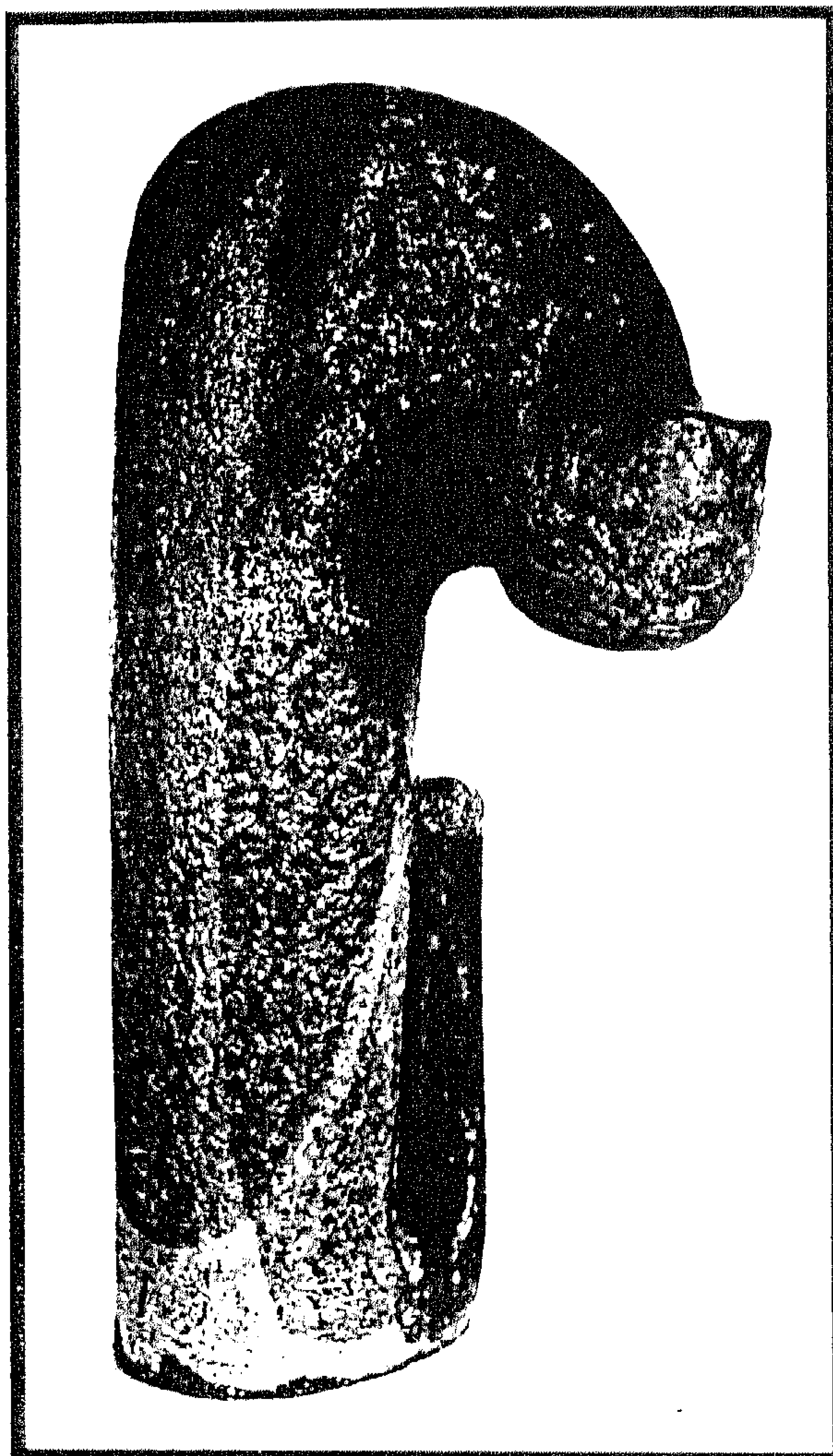


شكل (٨٤)

عمل « قطة وعصفور » للفنان « عبد المنعم محمد محمد الحيوان »



شكل (٨٥)
عمل « أم الشهيد » (٢) للفنان « عبد السلام قطرميز »
متحف دمـر - دمشق »



شكل (٨٦)
عمل « تكوين قطة » للفنان « محمد طه حسين »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٨٧)

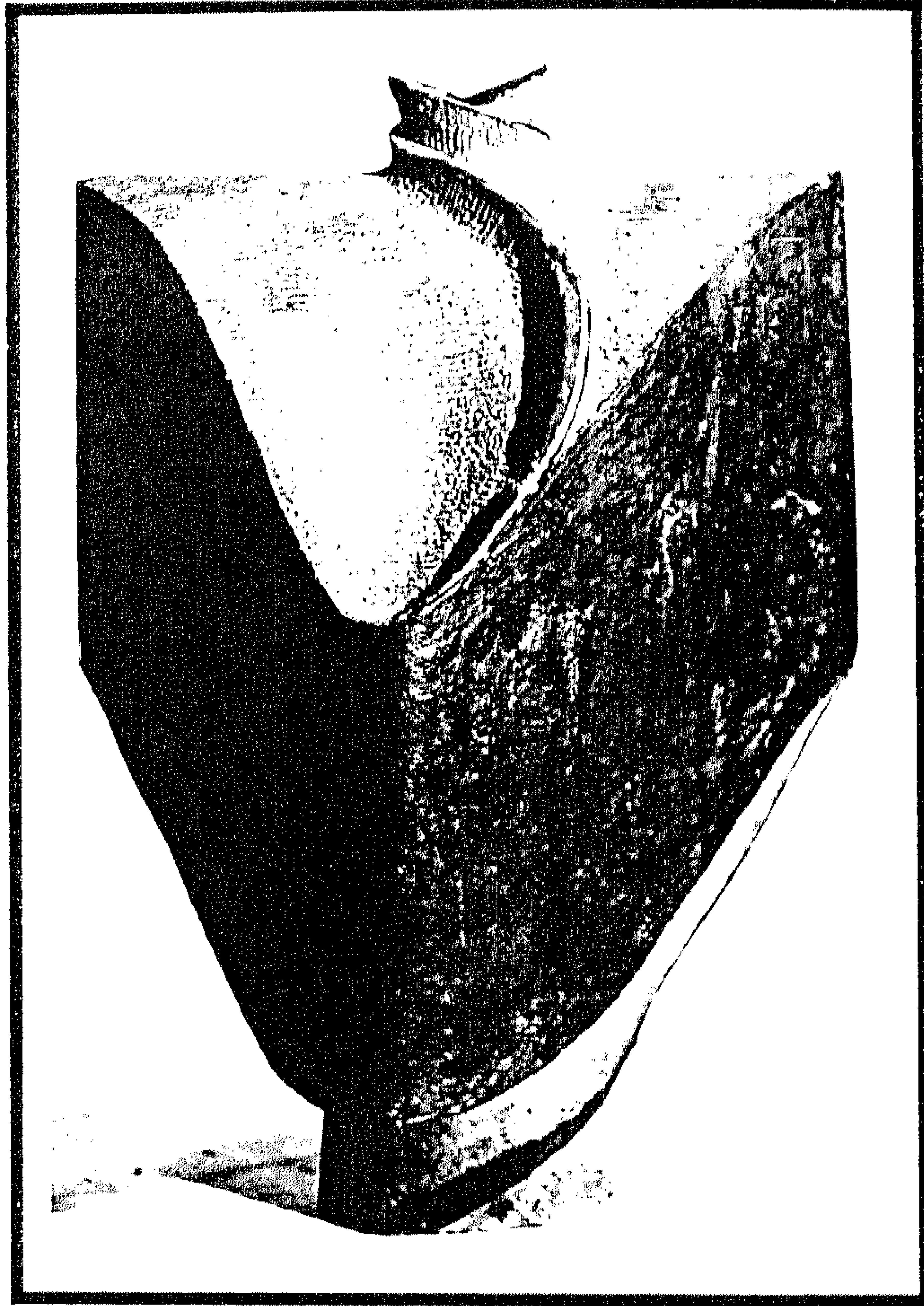
عمل « وجـــــه » للفنان « صالـح رضـــا »

« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٨٨)

عمل « بنـــاء إنسانـي » للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٨٩)
عمل « تكويـــن » للفنان « عمـر كامــل »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٩٠)
عمل «تكوين إنساني»
للفنانة «ميرفت السويفي»
«متحف الفن الحديث» القاهرة

الباب الثالث

النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية

- **الفصل الأول :**
  أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في مصر.

- **الفصل الثانــي :**
  أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في سورية.

- **الفصل الثالـث :**
  النحـــت الخزفـــي وعلاقتـــه بالمـــوروث الشعبـــي.

- **الفصل الرابـع :**
  تجربـــــة البحـــــث.

الفصل الأول

أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في مصر.

• مقدمـــــة :

منذ أن وعى الإنسان وأدرك حاجته لخامة الطين لعمل أشيائه وأوانيه ، أخذ في تطوير صناعتها والتنويع فيها ، فرغم التطور العلمي والتكنولوجي الكبير بما يختص بالخامات المستحدثة والجديدة إلا أن علاقة الإنسان بالطين لم تتغير لكونها أقرب الخامات الطبيعية المحببة لديه ، والتي ربما تكون ذات صلة « عضوية ميتافيزيقية » بالإنسان بما لها من رباط قوي (مادي ومعنوي) .

ومصر بما لها من دور تاريخي وإبداعي في فن الخزف إعتبرت منارة لهذا الفن .

وفي عصرنا الحديث تناول الفنان تلك الخامة بهدف لا يقل أهمية عن سابقه ، بما قدمه في حياتنا الفنية التشكيلية من أعمال ذات قيم جمالية وتعبيرية تجعلها تندرج مع أعمال النحت الأخرى ، لما تتضمنه من أفكار ومشاعر الفنان عاكسة أسلوبه ومفهومه الخاص عبر عناصر وقيم فنية جعلت منها إتجاهاً فنياً تبلور ضمن حدود وإتجاهات خاصة بالتشكيل الخزفي .

وفي مصر عدد كبير من الفنانين الذين تناولوا تلك الخامة لتنفيذ اعمالهم الفنية باتجاهات وأساليب متنوعة ، منها ما إتجه نحو الشكل المنتظم المتعلق بالآنية ، ومنها ما اتجه إلى التشكيل النحتى المباشر ، وآخر إتخذ إتجاه التشكيل الخزفي (محور البحث) ، وسوف يتناول البحث بالدراسة والتحليل بعض التجارب الهامة ، لثلاثة فنانين بثلاثة تجارب وإتجاهات مختلفة .

- **الفنان « فاروق ابراهيم » ١٩٣٧ :**

يعتبر الفنان من أوائل الذين خرجوا عن مضمون الخزف الإستعمالي إلى عالم الخزف التعبيري الذي يعتمد على إثراء القيم الجمالية والتعبيرية في العمل ، فقد تمكن الفنان من الربط والوصل بين فن النحت وفن الخزف بتكوينات وأشكال تحمل من القيم التعبيرية والجمالية ما وضعها بين أعظم الأعمال النحتية بمختلف خاماتها ، بل وأوجد للنحت الخزفي صيغة وقيماً تشكيلية تميزه عن غيره ، وللفنان إسهامات واضحة الأثر في الحركة التشكيلية المعاصرة بما يقدم من أعمال فنية وبما بذل من جهود إدارية وتربوية من خلال المناصب التي شغلها كعميد لكلية الفنون الجميلة ، ونقيب للفنانين التشكيليين ونائباً لرئيس قطاع الفنون بالمجلس الأعلى للجامعات ، وكذلك مشاركته الواسعة في لجان التحكيم وغيرها ، بالإضافة لما يقدمه من خلال استاذيته الحاصل عليها من أسبانيا في التدريس بقسم النحت .

أما عن أعمال الفنان فقد قدم من خلالها لغة تشكيلية خاصة تواكب العصر الذي يعيشه ، متناولاً الإنسان كعنصر أساسي ، وكرمز للتجربة دون التمثيل الاستاتيكي له منفرداً عن العالم ، بل عمد إلى مزجه مع البيئة الأساسية لمكونات الطبيعة الموجودة في الحياة من مبدأ التعاطف الشديد مع عناصر الطبيعة

والأشكال العضوية المحيطة بالفنان والعمل ، ويعتبر الفنان أن الموضوع ليس أكثر من إشارة للعمل نفسه للتعرف عليه ، فهو لا يعطي قيمة للعمل بحد ذاته بل وسيلة للوصول إلى شكل جمالي ، وهو يركز على الأسلوب الذي يطرح فيه هذا العمل من خلال عناصر البناء التشكيلية من كتلة وفراغ .. وغيرها مع تأكيده الواضح على الخط كعنصر هام في التكوين النحتي .

فللفنان مسيرة واضحة المعالم وأسلوب مميز متطور جاء نتيجة فهمه للخامة ولإمكانياتها .

ومن أعمال الفنان التي تعود لفترة السبعينات عمل استطاع من خلاله إيجاد صيغة تشكيلية تجريدية بشكل فراغي ، مبرزاً إمكانيات الخامة المتواضعة في حمل أشكال إسطوانية تسمح بدخول الفراغ كعنصر أساسي في التشكيل ، وهو بذلك يستغل طاقة الخامة إلى أبعد حد ، حيث بنى كتلته الأساسية المحورية مؤكداً عليها خطوطه الراسية التي لعبت دوراً واضحاً فى تأكيد الربط بين الأحجام والكتل المترابطة والمتراكبة بإتجاه عمودي ، وبنقاط إلتقاء تكاد تكون وهمية أوجدت في العمل عنصر الحركة والإيقاع نتيجة الأحاسيس التي تثيرها خاصة بما يشكله الضوء الطبيعي من ظلال وتدرجات لونية تتداخل مع الفراغات المتنوعة الأشكال والأحجام رابطة الشكل مع الخلفية .

بالإضافة إلى المحافظة على التوازن المحورى ووحدة العمل رغم الإيقاع الناجم عن الأحجام المتنوعة حاملة ملمساً خشناً أبرز الكتل والظلال أيضاً بالاعتماد على لون الطينة الأساسي دون اضافات فى الألوان أو الطلاءات ، شكل (٩١)

اما فى عمل آخر تناول الفنان تشكيله مستعيناً بالشكل الإنساني المتمثل بأمراة واقفة تميزت بنظرة جانبية أعطت العمل اسم لفتة شكل (٩٢) إنطلق فيه بكتلة عمودية ممشوقة استطاع بتشكيلها إيجاد حركة وإيقاع متميز مع المحافظة على التوازن العام في الكتلة ، كذلك توازن المساحات التى توزعت على العمل بتنظيم أعطاه حركة مستمرة خاصة في القسم العلوي منه ، نتيجة الرؤية البصرية لها ، يفصلها عن منطقة الوسط ذلك الخط المحدد لكتلة الذراع بترديد شديد الإيقاع نتيجة الظل الواضح ، كذلك المساحات المتنوعة في القسم السفلي التي تعلو بعضها البعض ، وتصل بين حجومها المختلفة فراغات صغيرة تقيم حواراً تشكيلياً أساسه الايقاع ودليله الضوء الذي يثير بإنعكاسه أو مروره السريع أحساساً بالحركة نتيجة لإرتباط الايقاع بعنصر الضوء فى تنقله الدائب على مكونات سطح الشكل ، والذي يؤدي دوراً هاماً في الايحاء بالحركة نتيجة إنتشاره في اتجاهات مختلفة عندما يصطدم بتلك العقبات التشكيلية من خطوط منظمة للسطح ومساحات ذات إتجاهات متنوعة .

أما في عمله شكل (٩٣) فقد استحضر الفنان بعض الأحجام ، والأشكال العضوية بمفهوم تجريدي مكوناً كتلة سفلية يتخللها الفراغ لترتكز على القاعدة بعدة مساحات صغيرة تحقق للعمل التوازن والإستقرار ، وينطلق من هذه الكتلة المحجمة مساحات عمودية منبسطة إرتبطت معها بشكل عضوي متين ، وقد تراكبت مع بعضها مشكلة كتلة واحدة تداخل فيها الفراغ بأحجام وأشكال متنوعة اضفى عليها رشاقة وخفة وتنوعاً في الايقاع والحركة بما أوجدته من ظلال قاسية تحيط بها تدرجات لونية تتناغم وسطوحه الخارجية مما يؤكد دور الضوء في إظهار الأحجام وتأكيدها ، محافظاً على التوازن المحوري ومؤكداً للشكل الصرحي بخطوطه ومساحاته الطولية الممتدة في الفراغ .

كذلك اعتمد الشكل الإنساني في عمله شكل (٩٤) حيث تناول المرأة بوضعية الجلوس ليشكل منها تكوينه المؤلف من كتلتين مترابطتين الأولى ممثلة الجذع مع الرأس والأخرى مؤلفة الأرجل ، وقد ترك للفراغ دوراً في تأليف العمل متداخلاً بين الكتلتين ، وكذلك بين القدمين مما أعطى الشكل الرشاقة والحركة أكدها بخطوطه الصريحة ذات الحجم ، حيث حركت السطوح والكتل متخذة أشكالاً واتجاهات متنوعة ، أعطت للأرجل الإستقامة والتوازن ولكتلة الصدر الحركة المستمرة بإلتفافها حوله بخطوط منحنية ، ونلاحظ إعتماد الفنان على التنويع في كتله فمنها المتطاول ومنها الكروي مؤكداً الإيقاع المتنوع والحركة مع الحفاظ على التوازن والوحدة من خلال الملمس الذي اعتمده بواسطة أداته منوعاً في إتجاه تلك التأثيرات الطولية التي كان لها دور في توزيع وانتشار الإضاءة والتفاعل معها على سطح العمل مقترباً من ملمس جذوع الأشجار كبنية عضوية ، كذلك بعض الزخارف الغائرة والفراغات الداخلية لتؤكد التنوع في الإيقاع والظلال .

فالفنان وقد إعتمد مفهومه الخاص في إنتاجه لأعمال النحت الخزفي مركزاً على الأسلوب وإمكانيات الخامة وإبرازها ، بالإضافة للقيم التشكيلية الأخرى ، بتكوينات تنوعت بين التجريد والواقعية والتعبيرية ، وغيرها من اتجاهات فنية معاصرة ، وقد أعطى للنحت الخزفي قيماً تشكيلية ربما تميزه عن غيره أيضاً من الأعمال النحتية وتفتح له آفاقاً واسعة وتعطيه إتجاهاً خاصاً يجعل منه فناً منفرداً بحد ذاته .

- **الفنان «محروس أبو بكر» ١٩٤٢م :**

ما يميز الفنان بأعماله هو الابتكارية والجراة بالتجريب في مجال تشكيل الخزف وتوليفه مع خامة الصلب أو الحديد في عمل فني واحد ، قدم من خلاله مفهوماً معاصراً للتشكيل الخزفي من اجل الوصول إلى أسلوب جديد في التعبير بتشكيلات ذات قيمة فنية متميزة بخامات متنوعة لم تكن غريبة عن بعضها ضمن التشكيل الواحد ، حيث إرتبطت تماماً ببناء العمل ككل وتكوينه وحتى ألوانه .

فالفنان قد خرج من مفهوم الخزف النفعي أو الاستخدامي إلى إطار أوسع لا حدود له في مجال التعبير التشكيلي بتنفيذه لأعمال متنوعة في الصياغة ذات قيم جمالية وتعبيرية عبر عنها بالكتلة والفراغ واللون والملمس المتنوع مستخدماً أصابعه ولمساته الجريئة كذلك أدواته وما تتركه من تأثيرات على سطح العمل ، إضافة إلى تركيزه لإيجاد كيانات حية مليئة بالأحاسيس والانفعالات .

ومن أعماله شكل (٩٥) ، وقد طرح فيه الفنان فكره التجريبي في التوليف بين الخامات الطينية والمعدنية ، فقد وضع أربع كرات ذات أحجام مختلفة على قاعدة معدنية مسطحة منها ما رفعه بقطعة صغيرة من المعدن ، وأخرى ملتصقة بالأرض يخرج منها قضيب معدني صغير .

اما أكبرها فقد حملت قضيباً رأسياً إلتحم في نهايته بآخر افقي حمل عليه الفنان كتلتين من أحجار التلك التي استحالت لأشكال زلطية من خلال درجة الحرارة المرتفعة والطلاء الموجود عليها ، جاعلاً من اللون عنصراً أساسياً للربط بين أجزاء العمل بتدرجات لونية متقاربة ، مؤكدة ثقل الكرات والقاعدة بدرجة اللون الداكنة ، وخفة الكتل العلوية بلونها الفاتح .

فإستطاع تحقيق قيم فنية وجمالية رغم استخدامه خامات مختلفة كلياً من حيث خواصها الفيزيائية ، مؤكداً التوازن في العمل بتركيزه الثقل في الأسفل بالكرات الأربع التي شكلت كتلة ظاهرية واحدة .

كذلك وضعه للكتلتين الفراغيتين بوضع متوازن ، معتمداً الفراغ كعنصر تشكيلي يحيط بهذه الكتل ، والذي ساعده وخدمه في تحقيق هذا الفراغ استخدامه لخامة المعدن بإمكاناتها ، والتي بدورها أوجدت إيقاعاً متنوعاً ومتميزاً بالانتقال من كتلة خزفية ذات حجم وشكل وملمس خاص إلى قطعة معدنية تختلف شكلاً وملمساً وحجماً ، وما تثيره من أحاسيس إتجاهها مسببة للرائي حركة لا تتوقف .

كذلك في عمله شكل (٩٦) نفذ الفنان عمله معتمداً كتلة خزفية أقرب ما تكون للكرة ، تخرج منها قضبان معدنية راسية اجتمعت مع بعضها عبر مستويات متنوعة تاركة أمام الفراغ مجالاً للدخول في التصميم ، وفوق هذه القضبان تظهر كتل كروية تداخلت معها وتنوعت بالأحجام والمستويات والأشكال الفراغية الداخلة في تكوينها ، محدثة مربعاً فراغياً بإحداها ، وشكلاً دائرياً مغلقاً بالأخرى ، أما الثالثة بقيت مصمتة تميزت عن باقي العمل بلونها الذي تخلله الأخضر ، بينما سيطر عليه اللون الأسود المشــرب بالبني الفاتح ، مما ربط بين أجزائه جميعاً حتى جعل من القطع المعدنية عناصر ليست بغريبة عنه ، فما يميز العمل الحركة والإيقاع المتنــوع الذي أحدثه الفنــان معتمداً خاصـيـة الخامتين وأشكالها المختلفة ، مركزاً على الفراغ الداخل بالقسم العلوي كقيمة تشكيلية مؤلفة من فراغات داخلية وخارجية معتبراً الكتلة السفلية قاعدة ثابتة راسخة ترعى الحركة العلوية وتزيد من توازنها .

أما في عمله شكل (٩٧) فقد نفذه بكتلتين من الخزف متناولاً الشكل الأسطواني القائم في الكتلة السفلية ، تعلوها كتـــلة مستطيلة أفقية ، مستخدماً خامة الحديد للربط بينهما لتؤدى وظيفة مادية وجمالية حققت الفراغ الفاصل بينهما مما أعطى للكتلة العلوية الحرية والخفة والإنطلاق خاصة وأنها أشبه ما تكون بطائر ممدود الجناحين ، محققاً خطاً أفقياً شبه مستقيم من الأسفل رد عليه الخط العلوي بحركة وإيقاع مختلف جعل من الشكل وكأنه بحالة حركة وطيران .

وإهتم الفنان بمركز العمل مظهراً كتلاً صغيرة بارزة حددها بخطوط متعرجة توحي بجسم كائن حي أكده بكتلة صغيرة أعلى العمل وكأنها تشكل رأساً لهذا المخلوق الأسطوري ، الذي جعلنا نشعر بحركته التصاعدية خاصة وأن الفنان إعتمد مركز توازن للعمل بحيث توسط كتلتيه . كما نلاحظ لمسات الفنان على سطح العمل خاصة وأنه استخدم ألواناً وطلاءات ذات بريق معدني كامد ، بالإضافة لاستخدامه اللون الداكن حيث أعطى للعمل وزناً وحضوراً مميزاً رابطاً بين الكتلتين .

شكل (٩٨ آ) وفي عمله إتخذ الفنان مادة الخزف منفردة دون إدخال خامات أخرى ، معتمداً في عمله على التأثيرات واللمسات التي شكل بها العمل ، إن كانت بيديه أو بأداة النحت ، فأعطت تعبيرات جمالية من خلال تفاعل الظل والنور مع تلك السطوح بما تحمله من تأثيرات .

وقد إعتمد الفنان في بنائه للعمل على الكتلة المغلقة والسطح الواسع في الأسفل مما منحه ثقلاً واستقراراً واضحاً خاصة تلك الكتلة الكروية المتداخلة معه ، بينما أدخل الفراغ على القسم العلوي كقيمة تشكيلية جمالية ، جعلت الأشكال تبدو خفيفة متحركة خاصة بوجود ذلك الشكل الإنساني التعبيري الذي نفذه بالشرائح الطينية حاملة لمسات أصابعه ، ويبرز القسم العلوي من هذا الشكل خارج سطح العمل بارزاً في الفراغ بأشكال وأحجام مما أكد الإيقاع المتنوع الذي شكله الخط الخارجي ، وقد استخدم اللون الداكن مع ألوان البريق المعدني في الطلاء الذي إعتمد عليه في إبرازه وإظهاره من خلال الإضاءة الساقطة على الشكل ، شكل (٩٨ ب).

هكذا نجد الفنان منوعاً في تكويناته ، جريئاً في تصميماته ومنفذاً لها بطرح تجريدي وتعبيري يواكب تطور الفنون التشكيليه المعاصره ، فأكسبها قيماً فنية وجمالية متميزة .

• الفنانة : « ميرفت السويفي » ١٩٥١ :

إنطلقت الفنانة في أعمالها بالنحت الخزفي من منطلق محافظتها على المفهوم الخزفي كمادة وتأثيرها الخزفي على المتلقي بالإضافة لما تحمله من قيم تشكيلية جمالية وتعبيرية حرة تتجاوز القواعد التقليدية المتعارف عليها للآنية ، وتحمل في نفس الوقت قيماً تعبيرية وفنية ، تنقل للمتذوق الأحاسيس والإنفعالات مع آراء الفنانة التشكيلية والفكرية ، فقد حصلت الفنانة على درجة الدكتوراه في فلسفة التربية الفنية عام ١٩٩٦ ، تخصص خزف بعد درجة الماجستير ، وكذلك منحتها ليوغسلافيا لمدة عام جعلتها تخرج وتتحرر من شكل الآنية وتتناول مواضيع مختلفة من طفولة وعرائس شعبية ؛ بالإضافة لاستخدامها عموماً الألوان والطلاءات الزجاجية محافظة على مظهر الخامة .

من تلك الأعمال شكل (٩٩) حيث طرحت فيه الفنانة تكويناً يوحي بالشكل الإنساني في حالة الوقوف عبارة عن كتلتين مترابطتين العليا أصغر قليلاً من السفلي ، ويربط بينهما عنق أوجد فراغاً ليحدث رشاقة وجمالاً في الشكل . إضافة لمجموعة من الخطوط العريضة البارزة على سطح العمل مؤكدة الربط بين الكتلتين ، محدثة حركة وإيقاعاً واضحاً .

ويظهر في الكتلة العلوية المكعبة بروز يتوسطها على شكل كروي وكأنها رأس طفل تضمنه هذا العمل بما يحمله من نسب خاصة أقرب إلى نسب الطفل ، وعلى أطرافها أشكال هندسية بارزة في الفراغ توضعت فوق بعضها بمسافات غير متساوية توحي بزخارف العرائس الشعبية وألعاب الأطفال .

أما الكتلة السفلية فنلاحظ ثباتها وإستقرارها على الأرض بشكلين اسطوانين وكأنهما أرجل محدثة فراغاً بسيطاً بينهما أضفى على الشكل قيمة جمالية رد عليها ذلك الفراغ الصغير المفتوح أعلى الرأس . وقد استخدمت الفنانة الطلاءات الزجاجية المطفأة واللون الأخضر الفيروزي مع الأحمر بتناسب وتداخل أليف ومتناسق .

أما فى عملها شكل (١٠٠) : فقد نفذت فيه الفنانة شكلاً مؤلفاً من قطعتين منفصلتين يمثل جسم إمرأة ، وجاءت الكتلة السفلية تتميز بالضخامة ممثلة منطقة الحوض وتتفرع في الأسفل إلى كتلتين غير متناظرتين إحداهما أكبر من الأخرى رمزت إلى الأرجل وحققت الإستقرار والتوازن للعمل ، وجاء الجذع بشكل أقرب إلى المربع ضم إليه الذراعين بكتلة واحدة وكذلك الرأس المضغوط إلى الجذع بشكل هندسي ، ويظهر تحته على الظهر بروز بشكل دائري وكأنه رداء أو شعر يتدلي من الرأس.

هذا وأكدت الفنانة على ربط أجزاء العمل مع بعضها من خلال إحداثها للخطوط البارزة ، وكذلك الخطوط اللونية التي اضفت عليه حضوراً جمالياً من خلال التناغم والإيقاع وكذلك الحركة وكأنها تبدع بالإضافة للنحت لوحة فنية لونية إعتمدت جسم العمل خلفية لها .

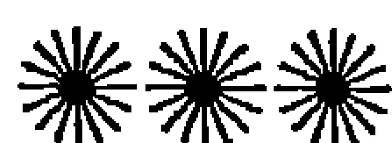
أما في عملها شكل (١٠١) فقد جمعت بين شكلين يمثلان الطفولة بنسبها الخاصة بأسلوب تجريدي فطري يناسب الموضوع ، معتمدة إبراز التناغم والإيقاع والحركة من خلال الأحجام المتنوعة والمختلفة الأشكال وباستخدام عنصر الفراغ في التشكيل حيث فصل بين الأرجل وتداخل وترابط مع الأشكال الهندسية البارزة خارج العمل والتي توحي بألعاب الأطفال الشعبية .

وتميز الشكلان بالتوازن المحوري والتناظر وقد إستقرا على أرجل إتخذت مساحات لابأس بها جاءت بشكل إسطواني مترابطة مع العمل بشكل عضوي متين .

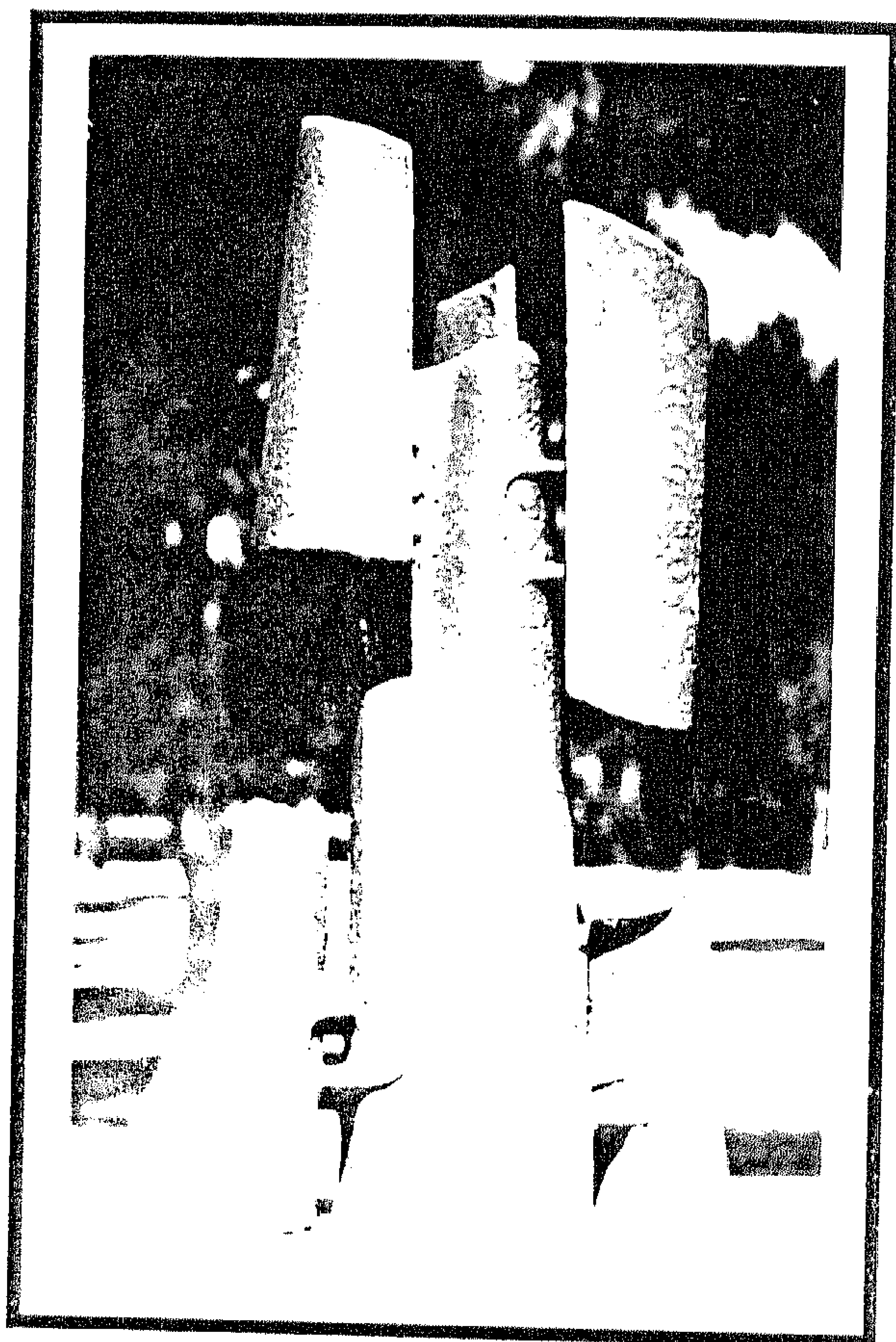
وقد حافظت الفنانة على مظهر الخامة باستخدامها الطلاءات والألوان ببريق معدني نحاسي تداخل معه اللون الأسود وبعض المساحات الصغيرة من الأخضر مسببة للرائي إحساساً حركياً بإنتقال العين بين تلك الألوان لاسيما أنها إتخذت مساحات حرة باتجاهات متنوعة .

كذلك قدمت الفنانة عملاً آخراً شكل (١٠٢) حاملاً من القيم الجمالية والتعبيرية ما إعتمد على الأشكال المجردة بتوازن محوري أعطاها الشموخ والإستقرار، مستعينة بالألوان التي حققت لها تناغماً حركياً مسببة حيوية وحركة بتناوب وتجاور الألوان وتدرجاتها عبر مساحات متنوعة غطت سطح العمل الذي إعتمد الأشكال المجردة رافعاً كتلة ذات حدود متعرجة استقرت على كتلة إسطوانية الشكل . وقد أدخلت الفنانة على العمل بعض الرموز والأشكال تمركزت مع محور الشكل كالدوائر التي توزعت على الكتله العلوية مؤكدة للحركة الداخلية ضمن التكوين ، وكذلك شكل الهلال الذي جاء متوضعاً أعلى العمل محدثاً حركة وإيقاعاً توّج الكتلة العريضة وربطها بالفراغ المحيط بها .

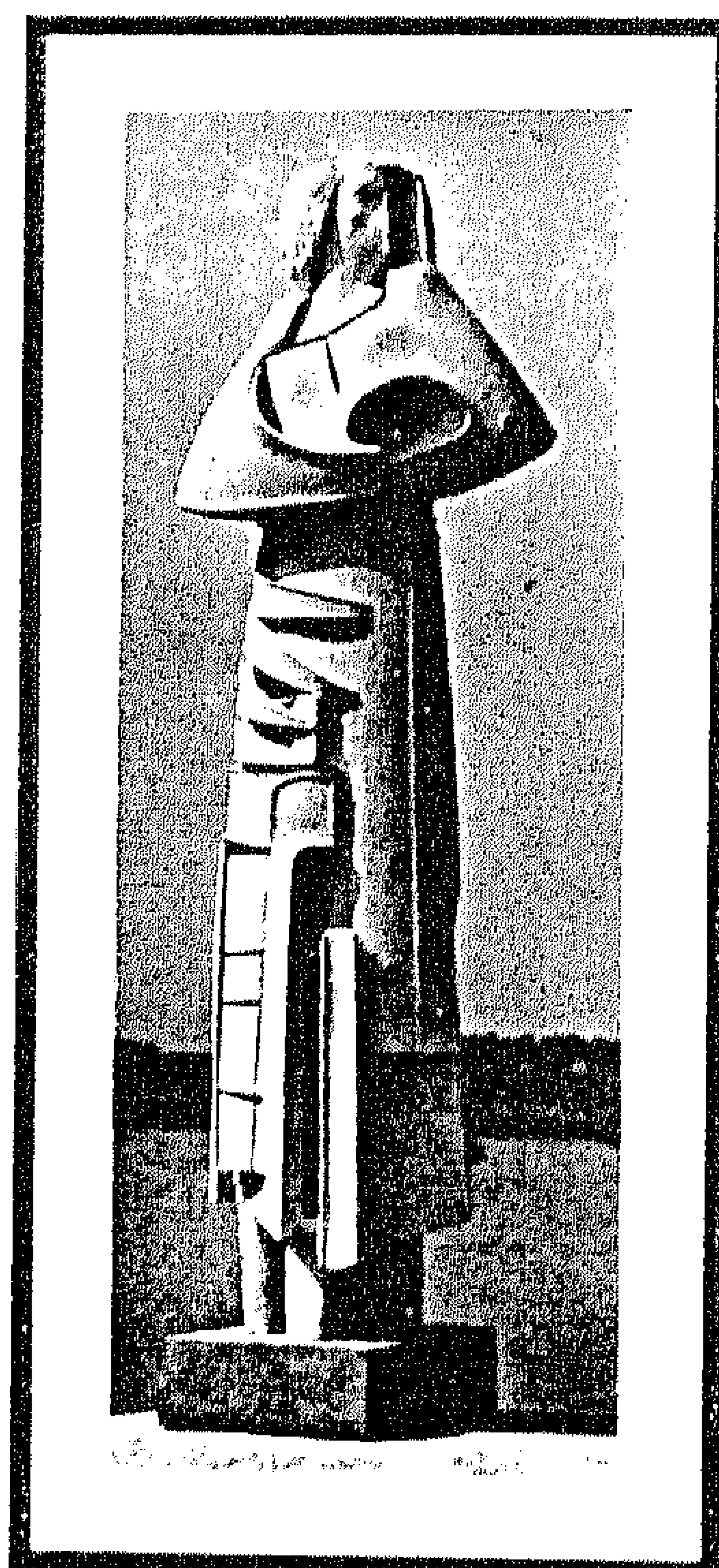
هكذا نجد الفنانة وقد ركزت على استخدامها الألوان فى معظم أعمالها رابطة لها مع التكوين الخزفى ، مظهرةً دورها فى التشكيل وماتقدمه من قيم جمالية وتعبيرية تنسجم وكتلة العمل .



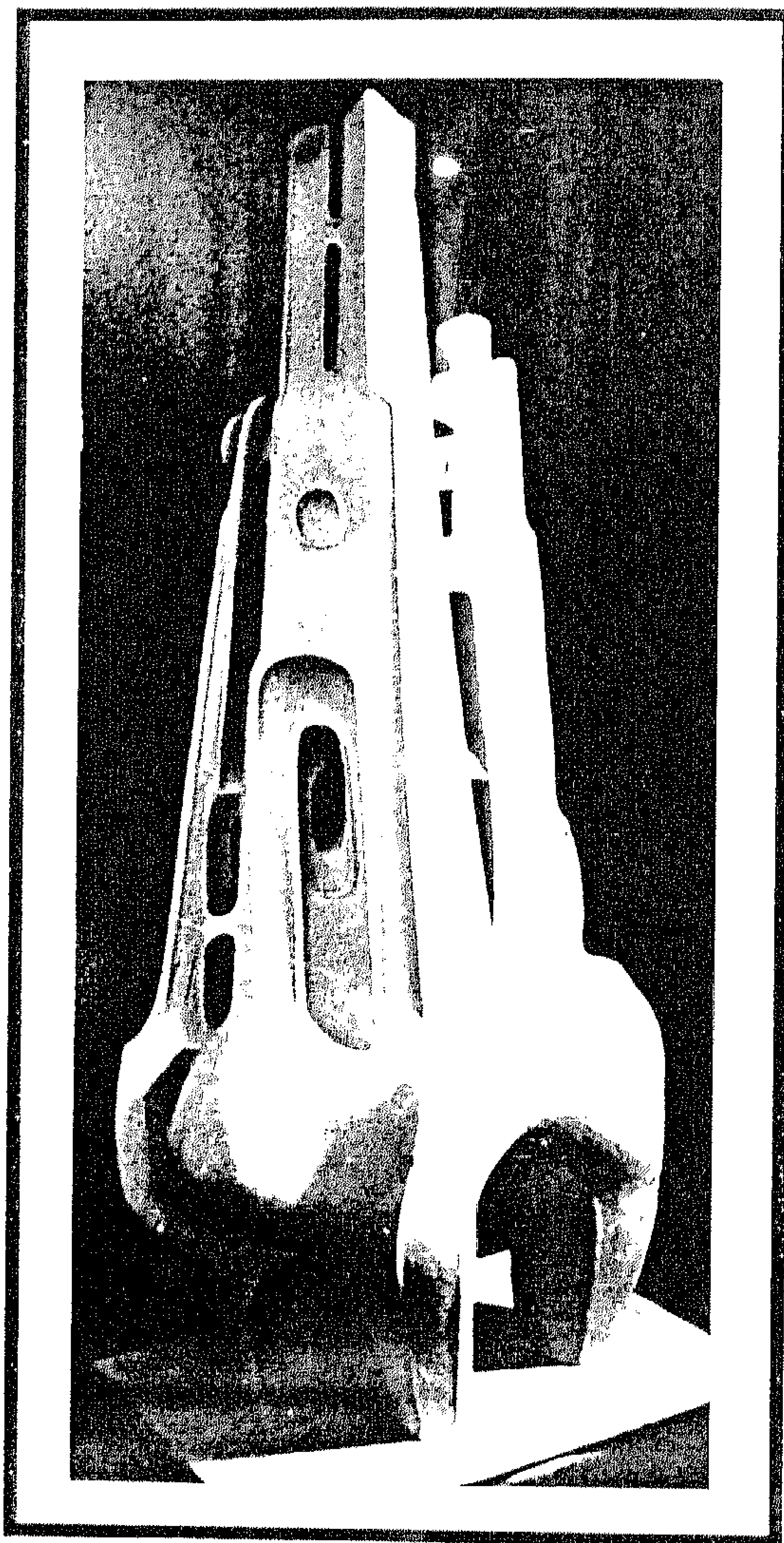
الصور الخاصة بالفصل الأول



شكل (٩١)
عمل « تكويـن » للفنان « فاروق إبراهيم »



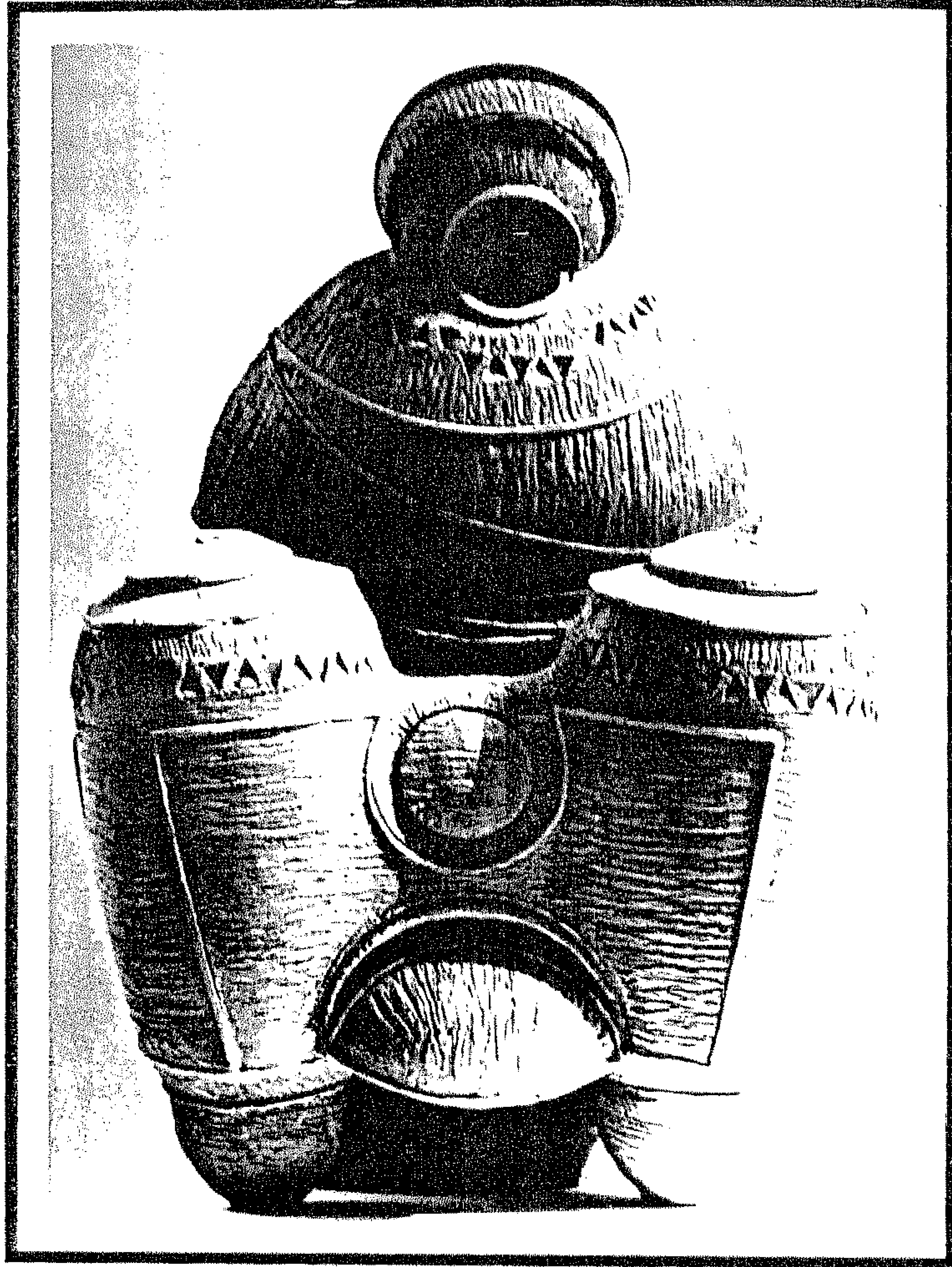
شكل (٩٢)
عمل « لفتـــــــــة »
للفنان « فاروق إبراهيم »



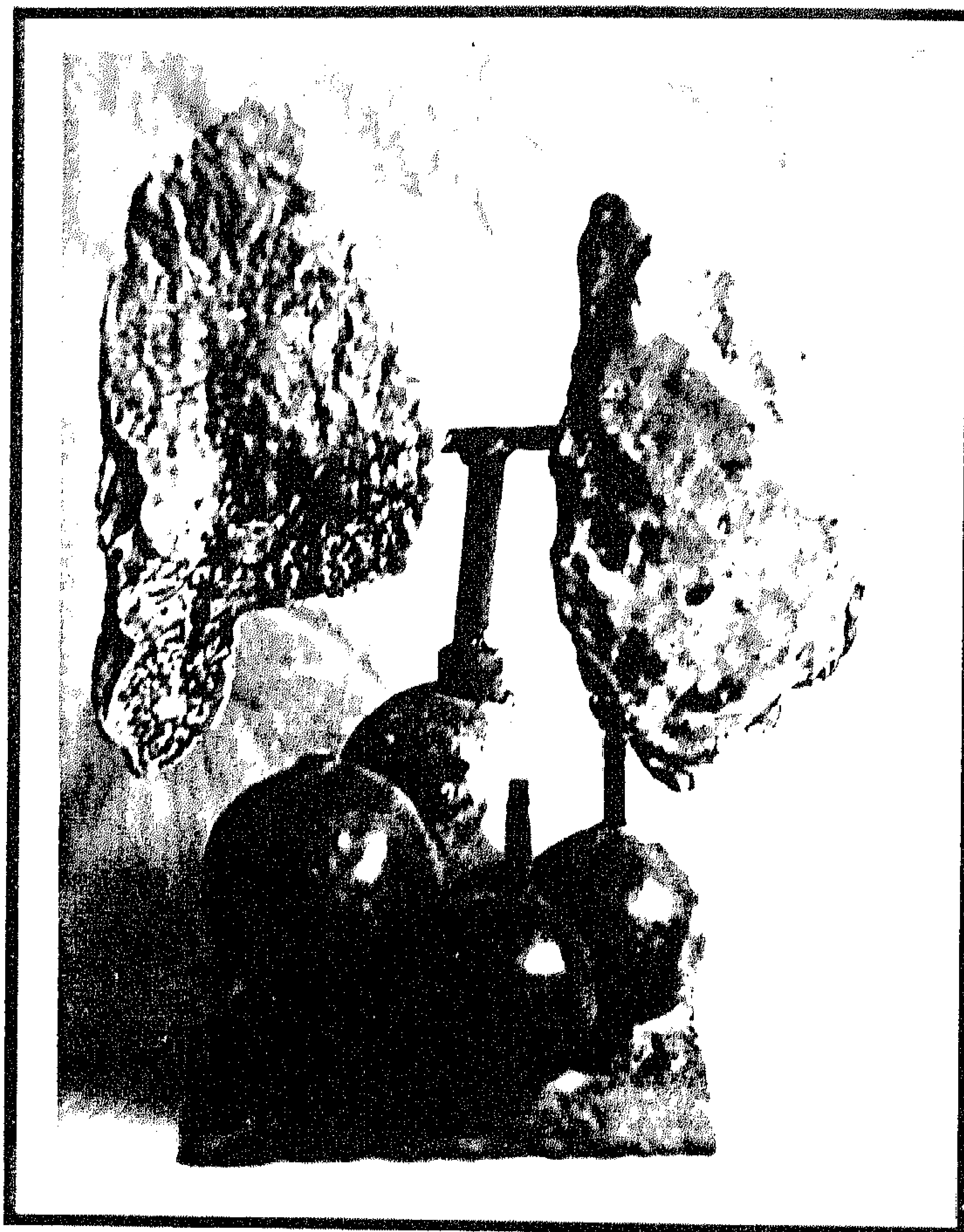
شكل (٩٣)

عمل « تكويـــــن »

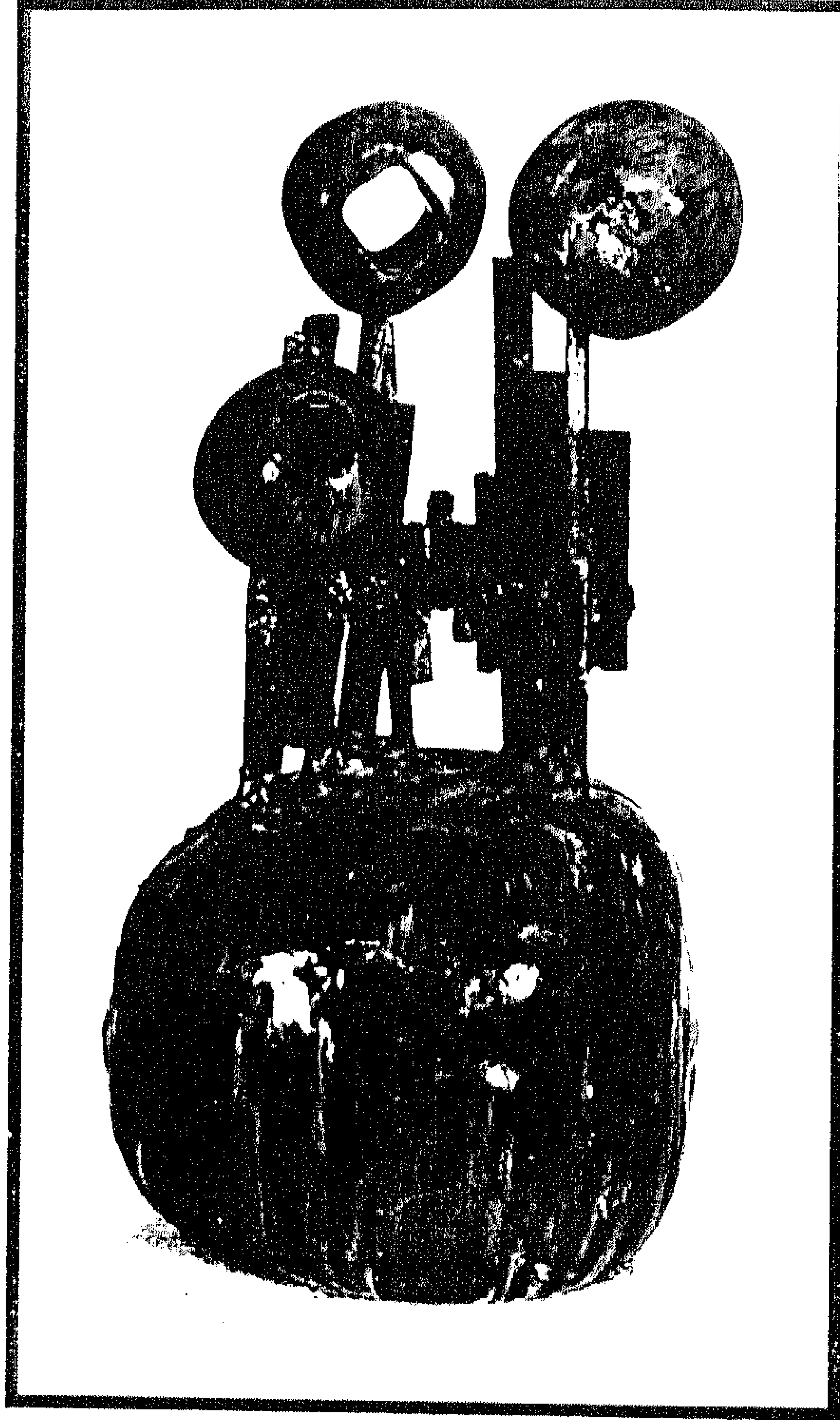
للفنان « فــاروق إبراهيم »



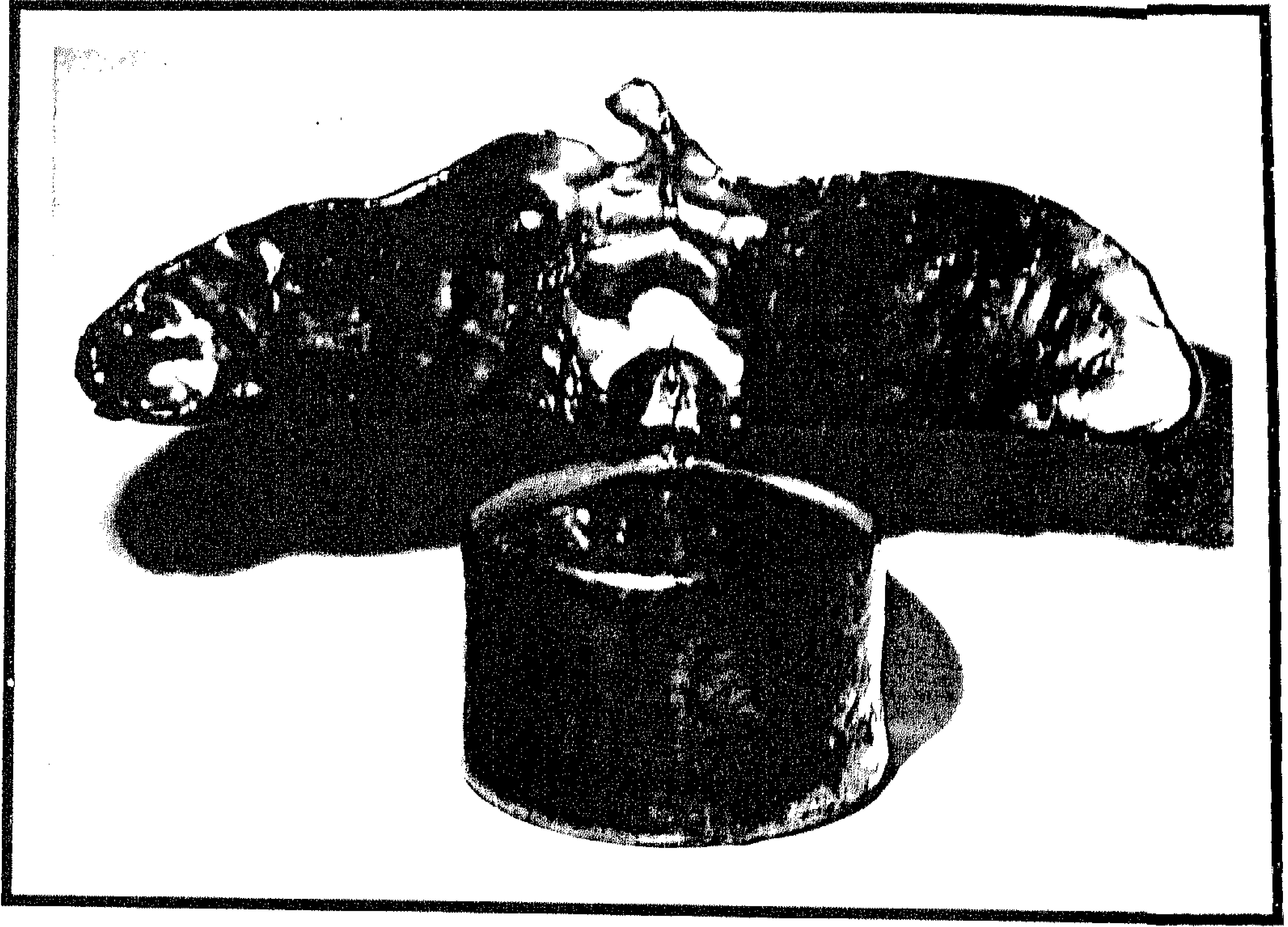
شكل (٩٤)
عمل « تكوين إنسانى » للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٩٥)
عمل « تكويـن » للفنان « محروس أبو بكـر »

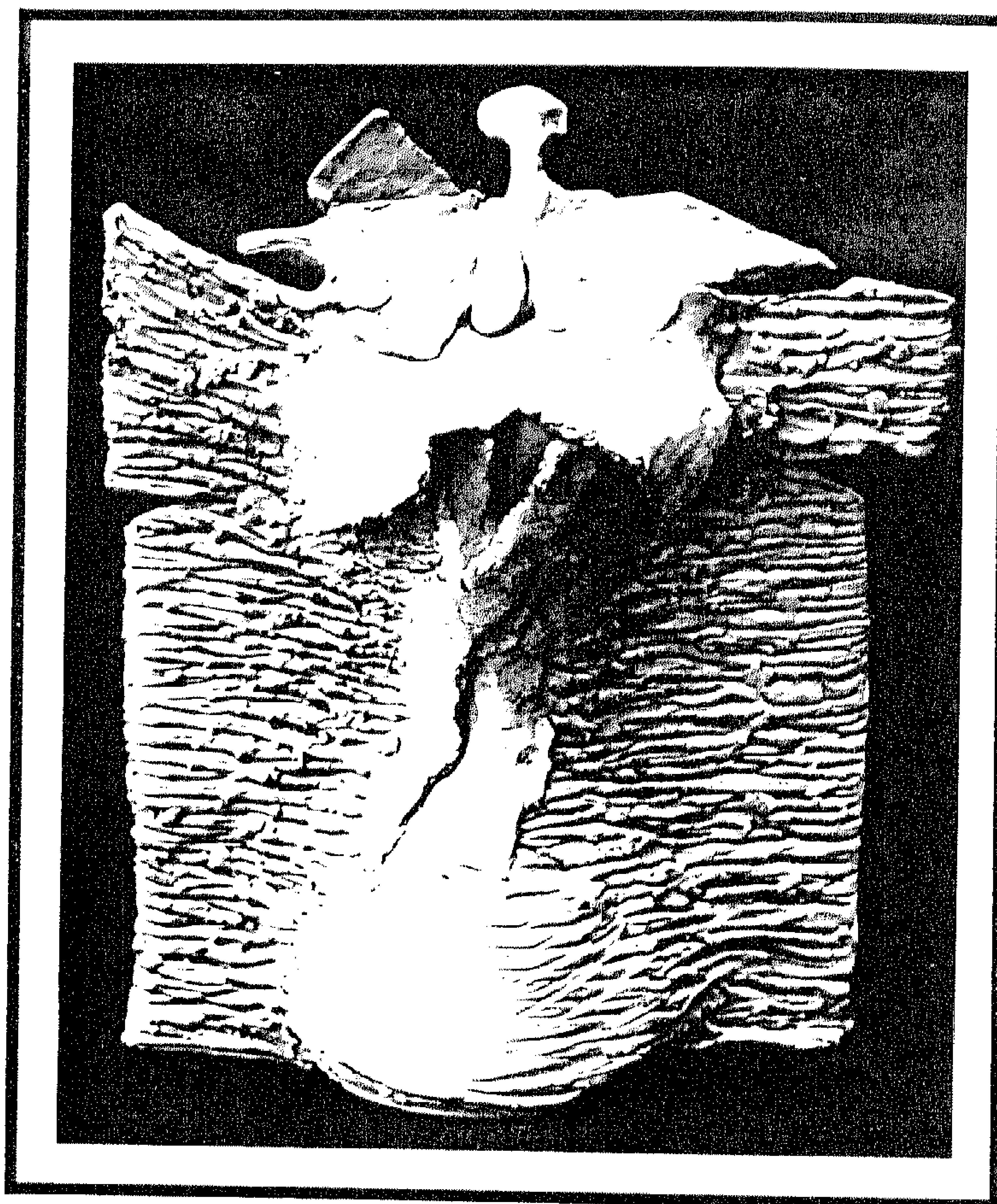


شكل (٩٦)
عمل « تكويـــــن فراغـــــي »
للفنان « محـروس أبو بكــر »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٩٧)

عمل « تكويـــــــن » للفنان « محـروس أبو بكـــر »

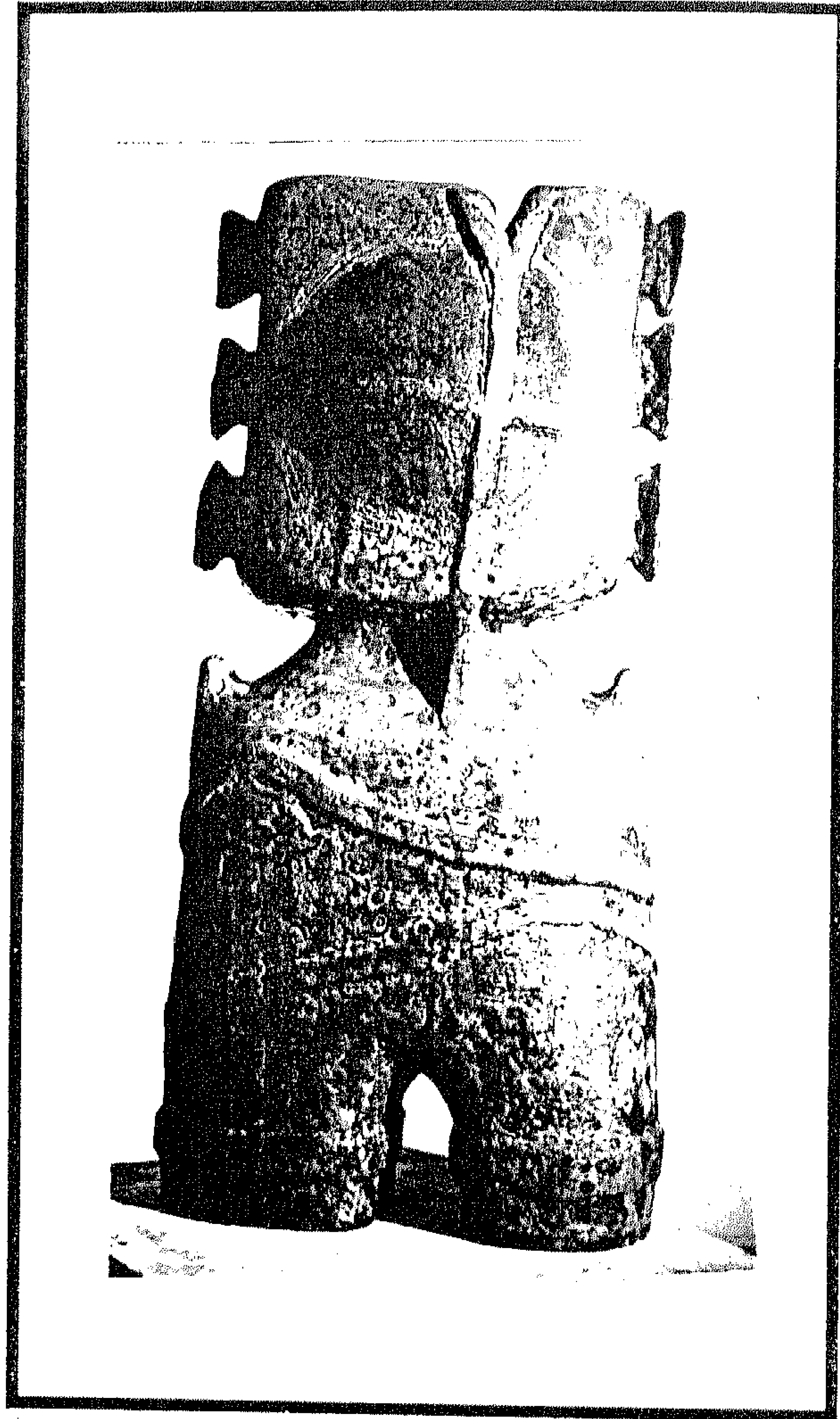


شكل (١٩٨ آ)

عمل « تكويـــن » (١) للفنان « محـروس أبو بكـر »



شكل (٩٨ ب)
عمل « تكويـــــن » (١) للفنان « محروس أبو بكر »



شكل (٩٩)
عمل « تكويــن » للفنانه « ميرفت السويفى »
« متحف الفن الحديث » القاهرة

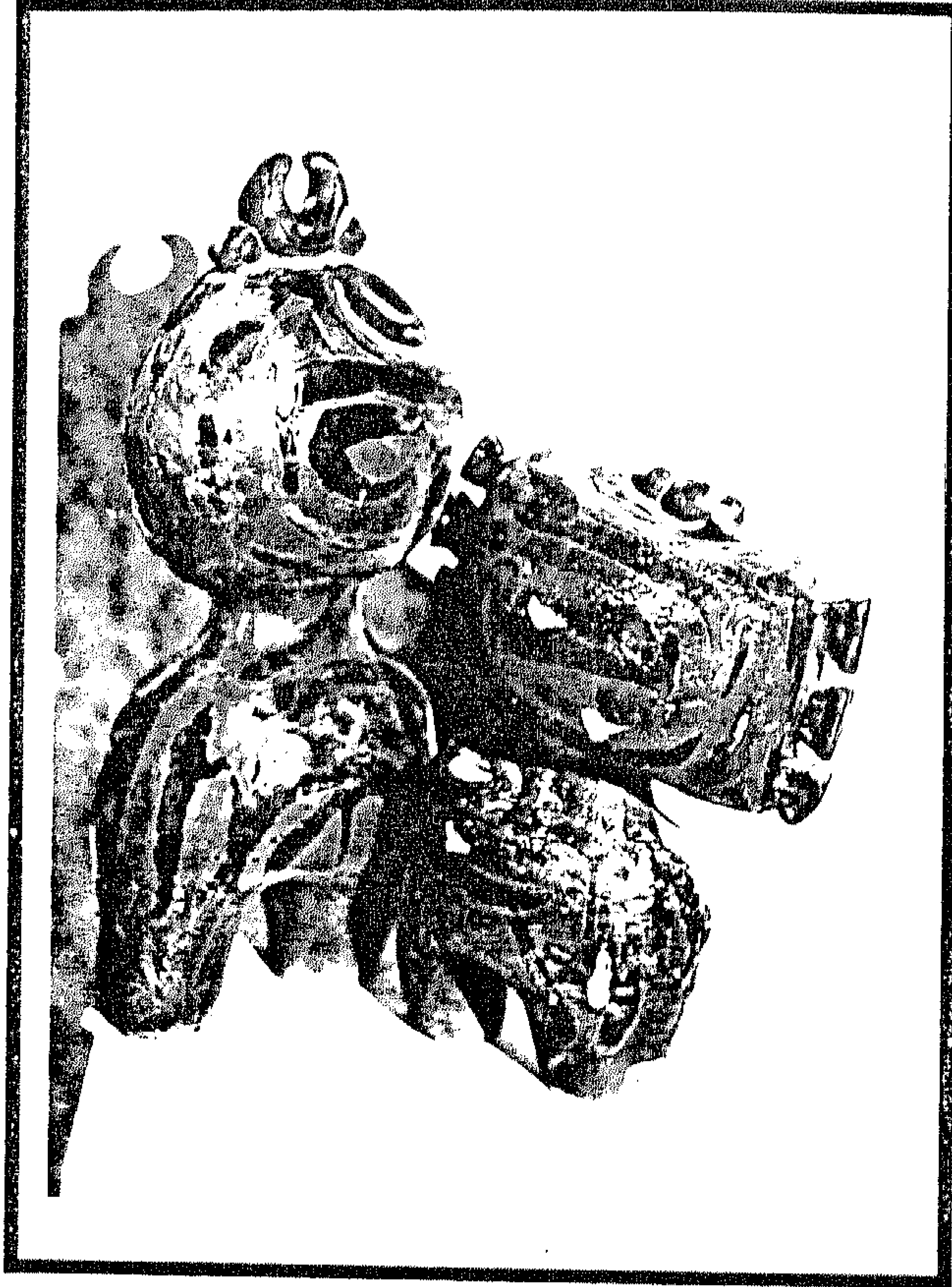


شكل (١٠٠)

عمل « تكويـــن إنسانـــــى »

للفنانه « ميرفت السويفى »

« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٠١)
عمل « تكويـــــن طفولــــــي »
للفنانه « ميرفت السويفى »

شكل (١٠٢)
عمل « تكويـــــــــــــن »
للفنانه « ميرفت السويفى »

الفصل الثاني

أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في سورية .

• مقدمـــــة :

كان لسورية وفنانيها دور هام في تطور وازدهار فن الفخار والخزف على مر العصور خاصة في ظل الدولة الإسلامية ، وعاد في العصر الحديث لينطلق من غفوته على أيدي الفنانين والخزافين الذين تناولوا تلك الخامة من منطلق المفهوم العام لها كآنية إستخدامية أو تزيينية لا تتعداها برغم الأشكال والتصاميم الإبتكارية المتنوعة .

سوى بعض الفنانين الذين تناولوها من وجهة نظر تشكيلية أعطت الخزف آفاقاً جديدة واسعة من خلال بعض الأعمال النحتية التشكيلية ذات القيم الجمالية والتعبيرية والرمزية عاكسة نظرة الفنان ومفهومه وأسلوبه الخاص .

وسوف يتناول البحث أعمالاً لثلاثة من الفنانين للدراسة والتحليل والوقوف على قيمها الفنية والتعبيرية لإستخلاص صيغة فنية تميز النحت الخزفـــــي .

● **الفنان : « محمد حسام الدين » ١٩٣٧ :**

يعتبر الفنان من أوائل الذين تخطوا مفهوم الخزف الإستعمالي إلى عالم الخزف التعبيري في سورية .

فرغم أنه رسام ومصور إلا أنه إستطاع من خلال دراسته للخزف في تشيكوسلوفاكيا بتحضيره دبلوم عام ١٩٦١ أن يدخل عالم النحت الخزفي بمجموعة من الأعمال نفذها بطريقة البناء المباشر ، وجاءت تحمل في طابعها سمات وتأثيرات مختلفة الإتجاهات محاولة منه في صهرها وصياغتها من جديد بأسلوبه الخاص .

تلك السمات إستقاها من بيأته التي عاش ونشأ فيها ، ومن خلال إطلاعه وإحتكاكه بحركة الفن الحديث عندما مثل سورية في أكاديمية السيراميك الدولية في جنيف ، ثم في مؤتمر الخزف الدولي الثالث بألمانيا .

وقد نفذ الفنان عدداً من الأعمال بشكل تتناسب ومكانها في الحدائق والأماكن المفتوحة ، معتمداً على الشكل الصرحي المشوق واللون الواحد ذو الملمس الخشن .

ومن أعماله شكل (١٠٣) الذي نفذه بالشاموط *في كتلة واحدة مصمتة بشكل عمودي متوازن ومستقر .

معتمداً فيه على العناصر والأشكال الهندسية من خطوط ومساحات واضحة وصريحة ، خاصة وأن العمل جاء ذو وجهين مسطحين إعتمد التشكيل فيهما فقط على الخط الخارجي للعمل ، بينما الوجهين الآخرين ظهر تشكيله بالكتل والأسطح ذات الأشكال والأحجام المختلفة .

(*) الشاموط : هو خلطة طينية يدخل في تركيبها مسحوق لطينة سبق حرقها بدرجة حرارة عالية ، مما يعطي للخليط إمكانيات اكبر في التشكيل ، وهو ما يعرف ايضاً بالتراكوتا .

مركزاً في ذلك على الكتلة الإيجابية البارزة مقابل الفراغ الذي أحدثه بشكل يحقق التوازن والحركة والإيقاع المتنوع خاصةً بإمتدادالكتل والأسطح بإتجاهات مختلفة من راسية وأفقية وتداخلها مع الفراغ المحيط بالعمل .

وإنطلاقاً من فكرته في تنفيذه للعمل ككتلة حدائقية فقد ترك العمل بلون الطينة الأساسي ولم يستخدم الألوان أو الطلاءات الزجاجية مؤكداً في ذلك على إرتباط العمل بمحيطه مما يظهر كتلة العمل ويؤكدها من خلال الظلال والتدرجات اللونية الناجمة عن الضوء الطبيعي .

أما في عمله « شكل إنساني » شكل (١٠٤) : قدم فيه الفنان طرحاً تجريدياً تعبيرياً لجسم الإنسان ، بنسب خاصة ، حيث إختزله لأشكال هندسية مجردة مؤلفة من عدة قطع متراكبة .

فنجده وقد نفذ الجذع والأرجل على شكل إسطوانة منتظمة تبدأ في الأسفل بقاعدة صغيرة تضمن توازن العمل ، وتحمل في أعلاها كتلة أفقية أقرب إلى الشكل المغزلي تمثل الصدر والأكتاف بكتلة واضحة تنتهي أطرافها بفتحات دائرية تتجه نحو الأعلى توحي بمكان الأذرع .

أما كتلة الرأس فقد جاءت على شكل مستطيل مجوف تضمن تفاصيل الوجه بتعبير مميز ، لافتاً تركيز الفنان لإظهارها بالرغم من إختصاره وتجريده لبقية أجزاء الجسم الإنساني ، فهو يحمل ملامح الوجه الأهمية في التشكيل ويؤكد إرتباطها بروح العمل التعبيري ، وبأسلوب الفنان ، بالرغم من أنها ربما تبدو إضافة غريبة بعض الشئ .

هذا بالإضافة لمحافظته على مفهوم وشكل الآنية الفخارية بنفس الوقت مستغلاً أسلوب الطرح الذي ساعده في ذلك ، فلو تناولنا الكتلة التي مثلت الصدر مع الأكتاف ، شكل (١٠٥) على حدا ، نجدها تصلح لأن تكون إناءً فخارياً تزيينياً (Vase)مثلاً .

وتميز العمل ككل بملمس خشن يتناسب ولونه الفاتح تأكيداً للظلال والكتل ومتناسباً مع محيطه ، كونه عملاً قابلاً للعرض في الطبيعة بما فيها من الوان زاهية وإنارة مباشرة بعيداً عن الألوان والطلاءات الزجاجية .

أما في عمله « العائلة » شكل (١٠٦) المبني بناءً مباشراً بمادة الشاموط وبقطعة واحدة ، فقد إستخدم فيه الطلاءات الزجاجية والأكاسيد الملونة التي اصبحت عنصراً أساسياً من عناصر العمل ، حيث شكل فيها بعض التفاصيل في الوجه من عيون وفم وشعر ، وجاء العمل هندسياً متراكباً من عدة مساحات مستطيلة مختلفة الأحجام ، منها ما مثل الأعناق وغيرها قد شكل أربعة وجوه كل إثنان متقابلان ، مؤلفة بمجملها العائلة .

وقد توج عمله بمجموعة من الأزهار متوضعة على الرأس إشارة ورمزاً منه للحياة السعيدة المرتبطة والمعتمدة على تعاضد الأسـرة وإرتباطها العضـــوي ، كما ساعدت في التنويع بالحركة والإيقاع بما شكلته من ألوان وظلال .

وفي الشكل (١٠٧) نفذ الفنان عملاً على هيئة « رأس » جامعاً بين الكتلة المفرغة كآنية وإرتباطها بالشكل الخزفي المنتظم المنفذ على العجلة ، وبين التشكيل النحتي ، حيث نفذ الكتلة على شكل رأس إنساني يوحي بالطفولة ، مؤلف من كرة شبه منتظمة ، وضعها على إسطوانة تمثل العنق ، جاعلاً فوهة الآنية في منتصف الرأس من الأعلى بعنق صغير ، وقد وضع وأكد على عناصر الوجه من ملامح وتفاصيل ، مستخدماً كذلك بعض العناصر الزخرفية على العنق كطوق ، وعلى الشعر والحواجب أيضاً ، والتي جاءت إضافة على السطح بطريقة اللصق . إعتمد في عمله على لون الطينة الأساسي أيضاً دون إضافات أو ألوان أو طلاءات .

فالفنان وقد قدّم أعمالاً متنوعة بخامة الخزف أو الطين المحروق متناولاً مواضيع مختلفة اقترب في بعضها من التشكيل النحتي المصمت ، وفي بعضها الآخر اعطى الخامة حقها فإقترب من شكل الآنية الخزفية فأعطاها شكلاً نحتياً مبتكراً إضافة للقيم الجمالية والتعبيرية ، وهو بذلك قدم طرحاً فنياً متميزاً داعماً للحركة التشكيلية السورية المعاصرة .

• الفنان «أحمد الأحمد» ١٩٤٦ :

للفنان تجربة متميزة بخامة الطين المحروق والخزف ، وإن كانت أعماله قليلة العدد نسبياً ، إنما تحمل من القيم التشكيلية والجمالية ما جعل منها أعمالاً متميزة .

من حيث تأكيده لعناصر بناء العمل النحتي من كتلة وفراغ ، خطوط وسطوح ، وقد جاءت واضحة وصريحة تضفي على معظم أعماله صفة المعمارية البسيطة ، والتي تحاكي تلك الأبنية الطينية الريفية التي ما تزال راسخة في ذهنه وخياله .

محاولةً منه لمداعبة تلك الصور الذهنية وتلك الذكريات المتعلقة بتراث وحضارة نشأ وتأثر فيها .

فرغم إطلاعه واحتكاكه بمجتمعات أخرى من خلال دراسته في بولونيا عندما حصل على شهادة الدكتوراه عام ١٩٨٥ من جامعة وارسو ، وإطلاعه على الأساليب والمواضيع المختلفة والمتنوعة في الفن الحديث بمشاركاته الواسعة في ملتقيات النحت في الهواء الطلق ، إلا أن أعماله جاءت لتبرهن وتؤكد لنا صدقه وأصالته لإرتباطه بالبيئة التي أنجبته وجبلته بحب وفهم عناصرها الطبيعية والجمالية فكانت الموضوع الرئيسي في مجمل أعماله .

أما مادة الطين المحروق بمختلف الإضافات التي نوعها الفنان كانت العنصر الهام في إعطاء تلك الأعمال الصدق في التعبير ، وكأنها نموذج أصلي لبناء ريفي جمالي بني من الطين .

وقد وضح الفنان مفهومه من خلال أعماله ، فنجد في عمل « تكوين معماري » شكل (١٠٨) عملاً تجريدياً هندسياً ، نفذه بالطينة الحمراء بالإضافة للشاموط ، طرح فيه بناءً معمارياً نحتياً مستوحى من البيوت الريفية ذات النوافذ والبروزات العفوية .

وجاء عمله هذا بخطوط صريحة مستقيمة ، كانت افقية أم عمودية شكلت بتقاطعاتها شبكة هندسية ضمت كتل وفراغات متنوعة الأحجام ومتراكبة مع بعضها البعض مشكلةً بناءً معمارياً يقوم على كتلة سفلية مغلقة وكأنها الأساس لذلك البناء الذي اغلقه من الأعلى بكتلة ذات سطح عريض لتؤكد الثقل ولترد على الكتلة السفلية .

فهو يحمل من الوحدة في التشكيل والتنوع في الإيقاع والحركة ماجعل منه عملاً ذو ابعاد تعبيرية ايضاً .

كما أنه لم يستخدم أي طلاءات أو الوان في عمله سوى لون الطينة الأساسي معتمداً على التدرجات اللونية من خلال الظلال التي يحدثها الضوء الطبيعي تبعاً للأسطح والكتل المتنوعة ، خاصة وأنه إعتمد الملمس الخشن الذي يظهرها بشكل واضح ، كذلك عمله « بيوت دمشقية » شكل (١٠٩) حيث شكله بنفس الأسلوب والمفهوم إلاّ أنه أعطى للكتلة السفلية ضخامة أكبر سيطرت على العمل ، وضغط تشكيله بمسافة صغيرة فلم يكن برشاقة وإمتشاق سابقة .

اما في عمله « تكوين » شكل (١١٠) ، فقد ربط الفنان بين مفهوم الآنية الخزفية ومفهوم التشكيل النحتي ، إذ شكل كتلة بيضاوية على نمط الآنية ولها عنق قصير ينطلق منه تشكيله المعماري البسيط الذي إعتمد فيه أسلوبه من حيث الخطوط والسطوح وتقاطعاتها محدثة بروزات وفراغات وتأثيرات هندسية .

كما أحدث بمحيط فوهة الآنية تجويفاً مؤلفاً من عدة خطوط وسطوح نصف دائرية أكدت عمق العمل من خلال ما أحدثته من ظلال .

وقد إستخدم الفنان الطلاءات الزجاجية لتضفي على العمل الإحساس الخزفي ، كذلك الألوان خاصة أكسيد النحاس لإحداث تدرجات لونية متنوعة .

أما في عمله « تكوين حر » شكل (١١١) : نفذ الفنان كتلتين متداخلتين اشبه ما تكونان بالآنيه المفتوحة ، وربط بينهما ربطاً عضوياً لتصبحا قطعة واحدة ، وأكد ذلك بخطوطه التي جاءت منحنية ومتعرجة مستمرة من كتلة لأخرى محيطة بفجوات وفراغات تؤكد العمق وتضفي على العمل القيمة الجمالية .

وجاء التكوين حراً منطلقاً حيث تخلى عن القواعد الهندسية الرصينة معتمداً الكتل والخطوط الحرة المرنة التي خلقت تناغماً وتنوعاً في الإيقاع خاصة أنها متنوعة الإتجاهات والأشكال ، وفي هذا الشكل ما يذكرنا بأسلوب معماري بدائي ظهر منذ عهود مغرقة بالقدم ، بناها إنسان ذلك العصر وسكنها ، فالفنان وقد أوحى لنا بتلك البيوت الريفية مع محيطها من جبال وهضاب ذات تعرجات وتضاريس حرة قد طرحها بأسلوبه الخاص ، مشكلاً منها عملاً فنياً ذو أبعاد تعبيرية وجمالية معتمداً الملمس الخشن ولون الطينة الحمراء عناصر أساسية في عمله مؤكداً الظلال والتدرجات اللونية أيضاً .

بهذا إستطاع الفنان أن يجمع بين عناصر بناءالعمل النحتي والملامح المعمارية الجمالية مع خامة الطين المحروق أو الخزف بخصائصه بأسلوب تجريدي هندسي دون الإعتماد على الموضوع كعنصر أساسي من عناصر العمل الفني ، فكان هدفه هو التعبير عن القيم الجمالية بأسلوبه الخاص مع المحافظة على خاصية الخامة المستخدمة وإحترامها وإبراز إمكانياتها . وهو بذلك قد ساهم من خلال تجربته في دفع الحركة التشكيلية السورية نحو التطور والتميز .

● الفنان « عاصم الباشا » ١٩٤٨ :

لقد إختار الفنان مادة الطين المحروق لتكون إحدى الخامات التي عبر بها عما يجول بخاطره من أفكار ومواضيع إنسانية ، وما يختلج في داخله من « شاعر وأحاسيس بالغة الرهافة والعمق النفسي بأسلوب تعبيري عضوي .

فلو نظرنا إلى أعماله عموماً نظرة المتأمل نلمح وراءها على إختلاف مواضيعها فنان ذو نظرة خاصة ليس في أعماله فقط وإنما في حياته الشخصية والروحية أيضاً ، معتمداً مواضيع حساسة أغلبها يتعلق بروح الإنسان الداخلية ومعاناته معبراً عنها بأشكاله التعبيرية المختلفة ، منها الخصوبة والأقنعة والأبواب والإنتظار .. عبر مراحل متتابعة من حياته محاولاً إغناء كل فكرة بمجموعة أعمال تخصها .

وفي مجمل أعماله نجد التعبير واضحاً في حركة الجسد البشري أو من خلال ملامح الوجه التي جاءت لتعكس ما في الباطن ، وكأنها تتحدث عن داخل الفنان وحالته النفسية .

وكان لحياته ودراسته الواسعة والمتنوعة في كل من دمشق وبوينس آيريس ومدريد وغرناطه وموسكو حيث حصل فيها على درجة الماجستير عام ١٩٧٧ . كذلك في (السربون) بباريس عام ١٩٨١ ، كل ذلك أثره في الفنان بما أضفت عليه من تنوع في المواضيع وتبلور في الأسلوب من خلال إطلاعه وإحتكاكه بالمدارس الفنية المتعددة . فتناول خامة الطين المحروق بأسلوب التشكيل النحتي المصمت المباشر .

ونجد ذلك متمثلاً في عمله « ثكلى » شكل (١١٢) ، والذي قدم فيه الفنان إمرأة تجلس على الأرض بوضعية معبرة ، إعتمد فيه على الكتلة العمودية لتمثيل الجذع مع الرأس بإرتكاز على منطقة الحوض مع إنحناء بسيط ، وجعل من الأرجل كتلة تتوضع أمام الجذع بتداخل عند الأقدام مشكلة كتلة أقرب إلى الشكل الهرمي المقلوب ، مع تأثيرات بين الساقين توحي بوجود اللباس .

أما الأذرع جاءت مبتورة مع بقاء جزء بسيط منها يسبب حركة في الشكل وتعبيراً في المضمون .

وجاء التشكيل يدل على حالة من الألم ، والمعاناة ويوحي بعدم الإستقرار ، أكدها ورسخها إختياره لهذه الوضعية ، كما يجعلنا نشعر أمامها بحالة داخلية تعتصرها وهي جالسة على الأرض بإلتصاق ناهضة برأسها نحو السماء بتعبير واضح ، مما أعطى للتشكيل حركة ظاهرية ، فقد ركز على إظهار التعبير من خلال الحركة والإيقاع في الشكل الخارجي حيث إنطلق به من الواقع بأسلوبه التعبيري العضوي ، كما نلمح في العمل لمساته المباشرة على الطين ، وكذلك بعض التأثيرات للأدوات التي إستخدمها معتمداً لون الخامة دون طلاءات أو ملونات .

أما في عمله « خصوبة -١- » شكل (١١٣) : فقد شكل فيه بورتريهاً بأسلوبه التعبيري معتمداً الكتل الواضحة المتراكبة لتؤلف الشكل العضوي الإنساني ممثلاً المرأة التي تميزت بمجموعة كتل مشكلة الصدر مع الأكتاف حيث جاءت الأثداء ضخمة تؤكد موضوع العمل ذات أشكال تعبيرية يظهر بجانبها جزء من الذراع الأيمن ، أما الأيسر فهو كامل يشكل الخط الخارجي للعمل بزاوية حادة أدى إلى إختلاف الخط الخارجي للشكل ، مما نوّع وحرّك في التشكيل بعيداً عن التناظر .

كذلك الرأس الذي إتخذ شكلاً فطرياً غير منتظم يحوي على ملامح مبالغ فيها من حيث طول الأنف وحجمه وشكل العيون الغائرة الحزينة والفم ، وكذلك الشعر الذي رمز له بكتل صغيرة تنسدل على جانب الرأس .

أما العنق فقد جاء ممتداً طويلاً ذو ثخانة مبالغ فيها أيضاً ، تلك المبالغة التي إتبعها الفنان للتعبير عن الحالة الداخلية في تكوين حقق فيه توازن وإستقرار الكتلة والحركة والإيقاع معاً .

معتمداً لون الطينة الأساسي في العمل وما يسببه الضوء الطبيعي من ظلال وتدرجات لونية تظهر الكتل التي حملت على سطحها لمسات الفنان وتأثيرات أدواته بمفهوم تشكيل العمل النحتي .

كذلك قدم لنا عملاً آخراً عن « الخصوبة » شكل (١١٤ آ - ب) نجد فيه بورتريهاً لإمرأة تختلف عن سابقتها من حيث الشكل إنما بنفس العناصر والملامح التعبيرية ، حيث بالغ بحجم الأثداء على شكل كروي ضخم معبراً عن الخصوبة ، كذلك الكتلة العامة للشكل نجدها ممتلئة قريبة من الشكل المربع ، وجاء الرأس بنفس الروح ممتلئاً ومضغوطاً على الأكتاف بعنق يكاد يختفي ، يحمل ملامحاً تعبيرية واضحة من خلال شكل الفم وبروز الشفاه والعيون الغائرة والأنف أيضاً .

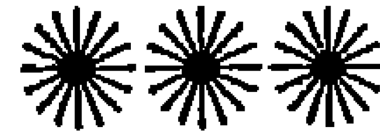
وقد إمتد بكتلة الرأس نحو الخلف معبراً عن وجود الشعر مجموعاً خلفه ، كما نلاحظ وجود معالجات سطحية مسببة حركة وإيقاعاً وظلالاً وتنوعاً في الملمس ساعد على تحريك سطح الكتلة الممثلة للعمل ، كما إستخدم أكسيداً ملوناً فوق الصلصال أعطاه ذلك اللون البني الداكن مع تركه لكتلة جانبية على الذراع الأيمن بلون الطينة الأساسي أكدت الحركة ونوعت في التشكيل .

أما في عمله « شاب » شكل (١١٥) : نجد التشكيل وقد إتخذ الكتلة العمودية المستقرة بترابط متين بين أجزائه ، متناولاً الصلصال الناري كخامة دون ملونات أو طلاءات ،

مثل فيه رأساً مع عنق طويل وثخين نسبياً ينتهي في الأسفل بأشكال توحي بهياكل أكف متقابلة أمامه ، وبكتلة بيضوية الشكل تركزت على يمين العمل وكأنها كتفه .

أما الوجه الذي شكل القسم الأهم في التعبير بما حمل من ملامح توحي بحالة نفسية حزينة عاكسة الروح الداخلية الكئيبة لهذا الشاب من خلال عناصر الوجه من فم وعيون حزينة والأنف بشكله وحجمه ، كذلك الخط الخارجي للرأس الغير متناظر والذي حقق تنوعاً في الإيقاع والتوازن ببروزه خارج الكتلة العامة للشكل ليرد على الكتلة السفلية للكتف .

فالفنان قد ركز في معظم أعماله على الموضوع كعنصر رئيسي وأساسي مشيراً إليه بتكوينات وتشكيلات متنوعة ، تناولها بأسلوب تعبيري عضوي فيه من الفطرة والعفوية ما جعله يختار تلك الخامة لتناسبه من حيث أدائها الصادق وحفظها لإنفعال الفنان بلمساته السريعة ، وما تتركه أدواته من تأثيرات على الطين ، محاولاً ربط أجزاء عمله مع بعضها ربطاً متيناً مبتعداً عن عنصر الفراغ ، فجاءت أعماله أقرب إلى التشكيل النحتي المباشر .



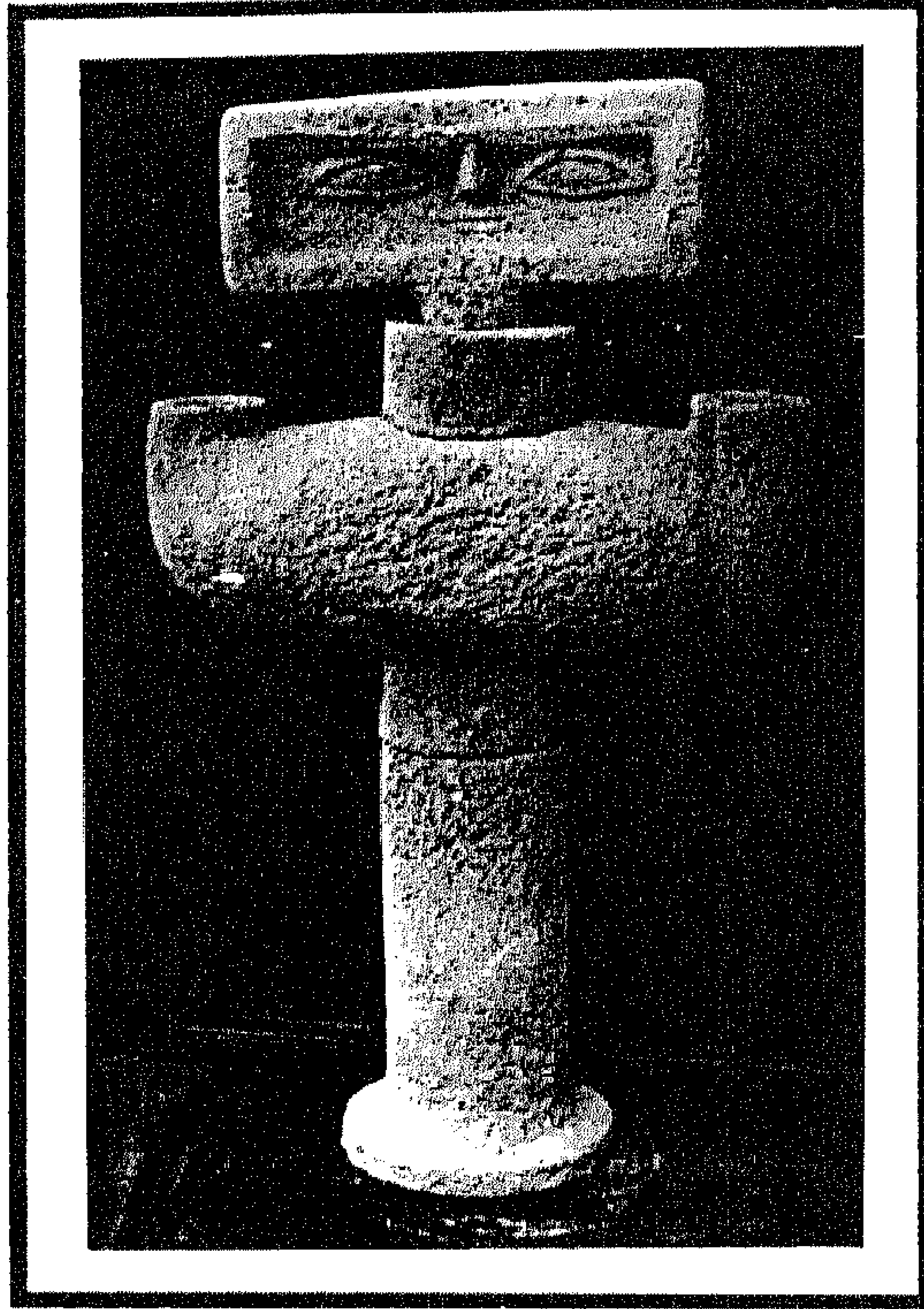
الصور الخاصة بالفصل الثاني

شكل (١٠٢)

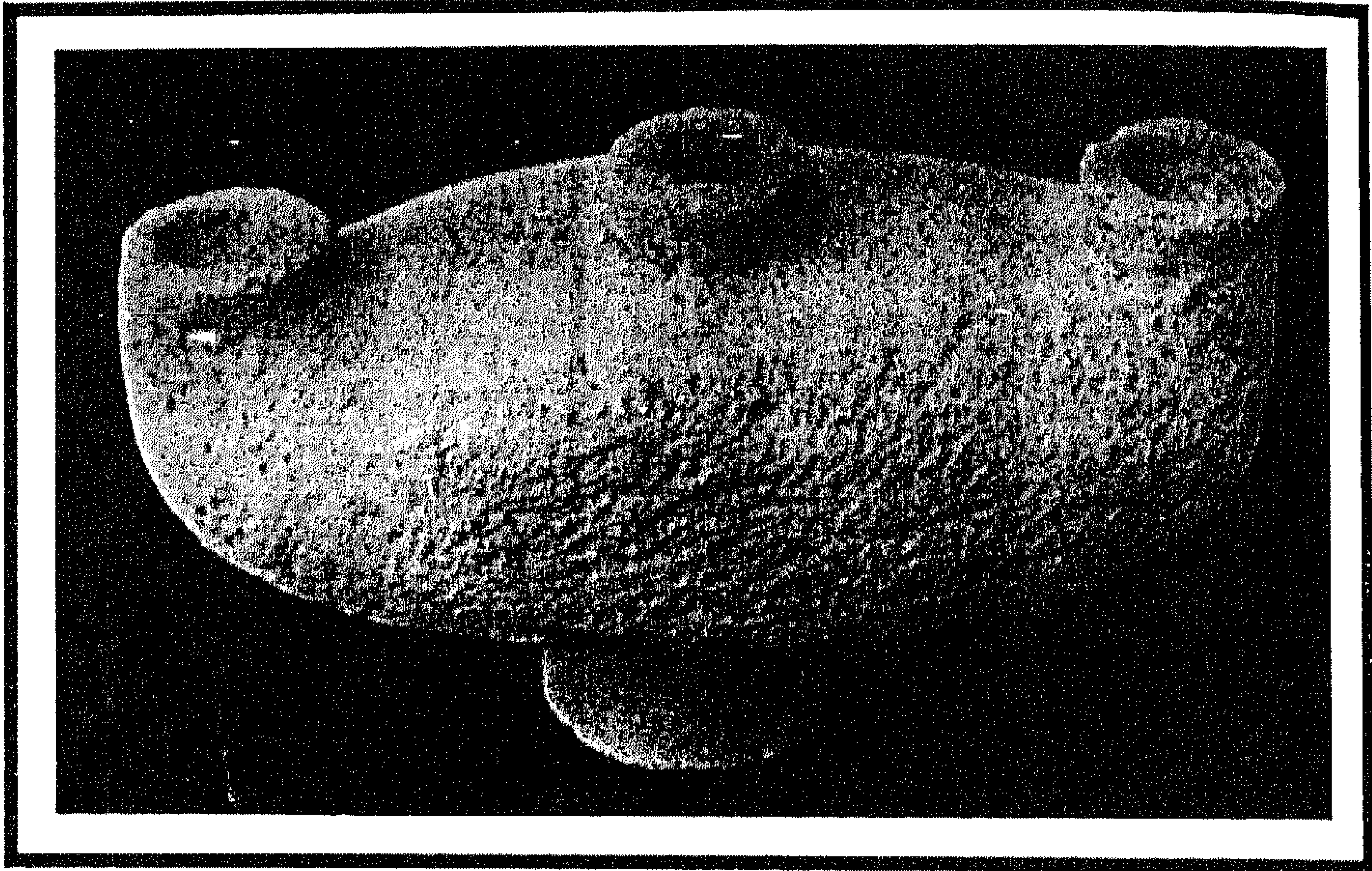
عمل « تكويـــــــــن »

للفنان « محمد حسام الدين »

« مقتنـى فـــي ألمانيـا »

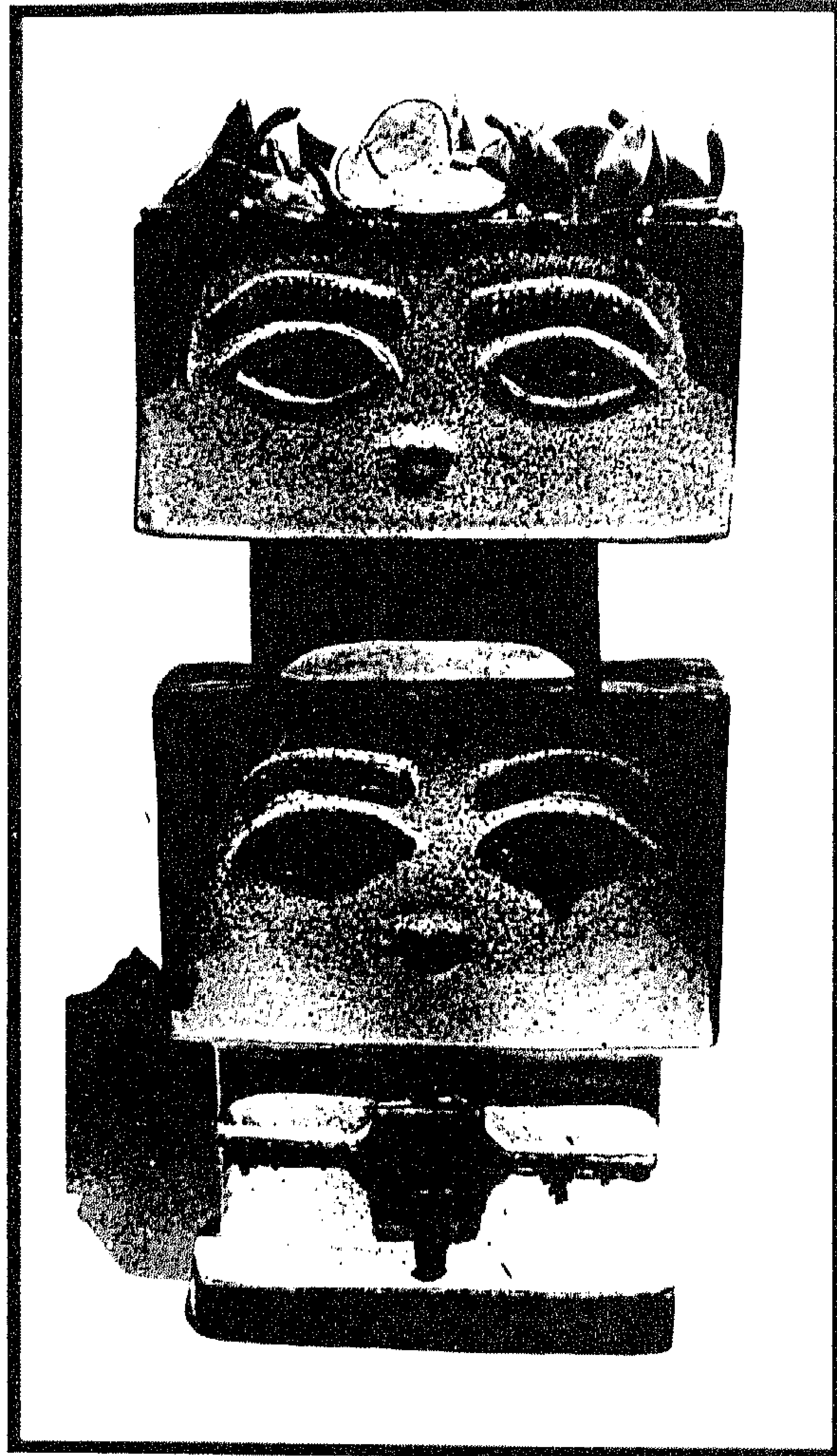


شكل (١٠٤)
عمل « شـــــكل إنسانـــــي »
للفنان « محمد حسام الدين »



شكل (١٠٥)

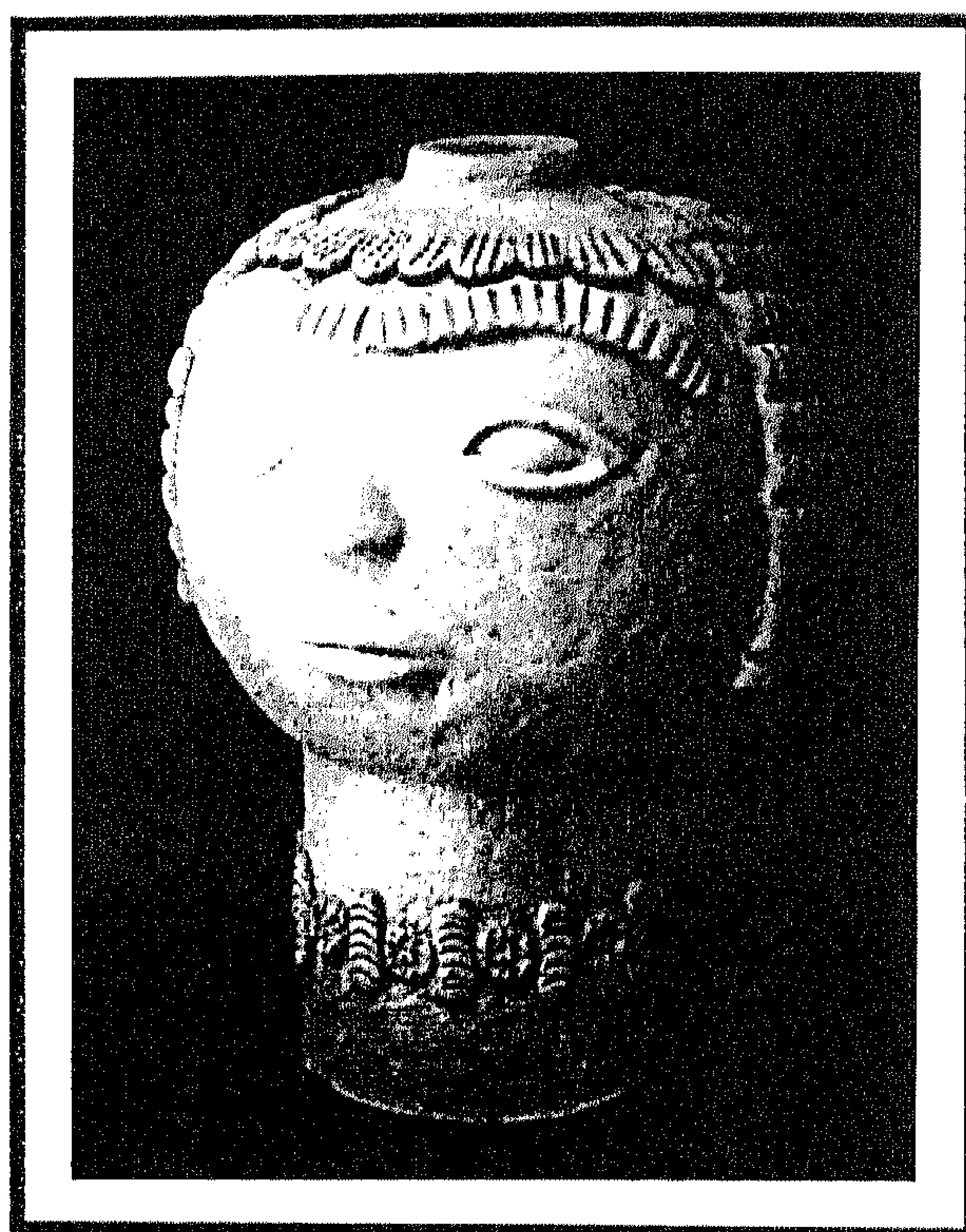
تفصيل لعمل « شكل إنساني » للفنان « محمد حسام الدين »



شكل (١٠٦)

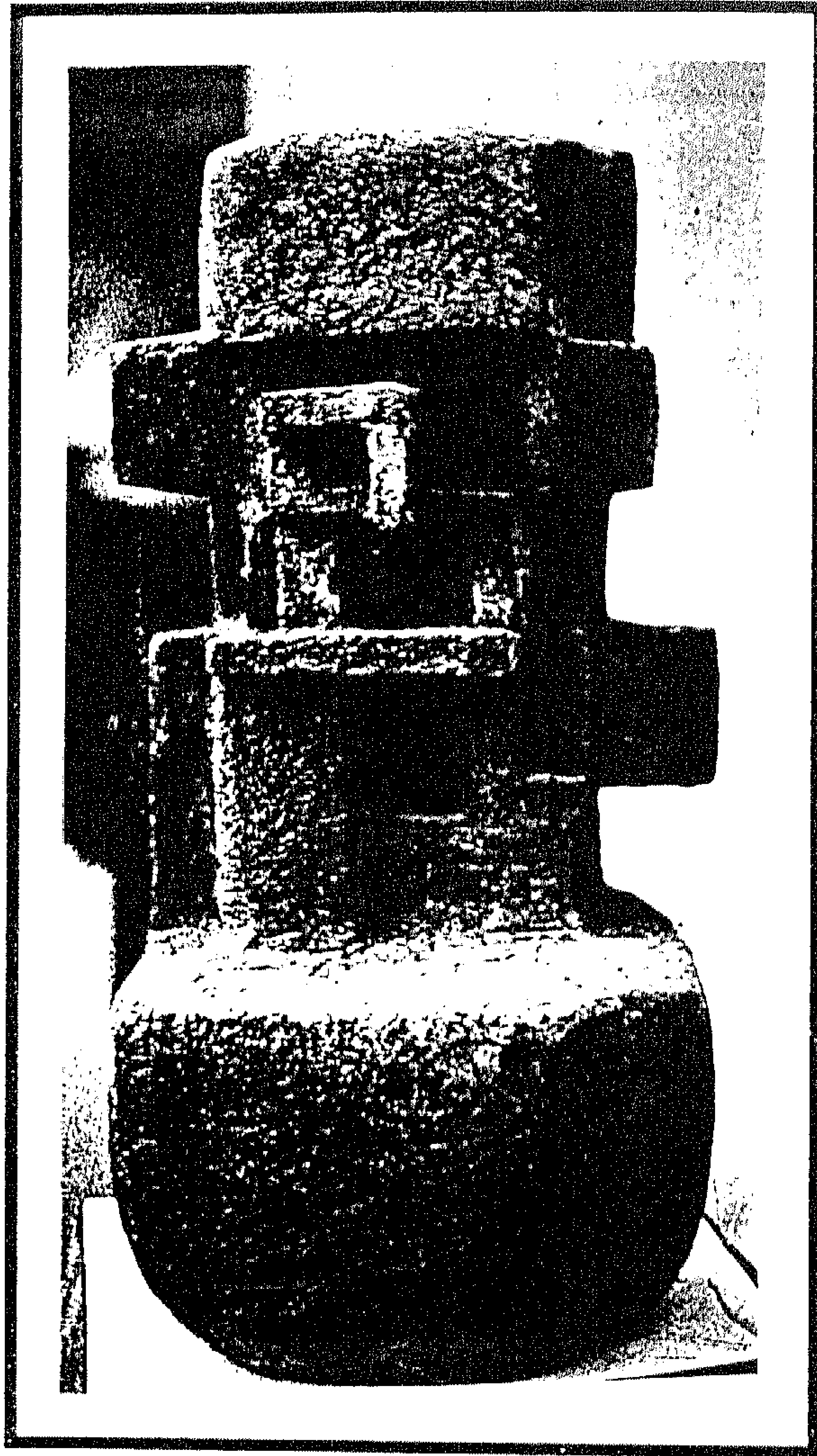
عمل « العائلة » للفنان « محمد حسام الدين »

« مقتنى بمتحف دمشق الوطني »



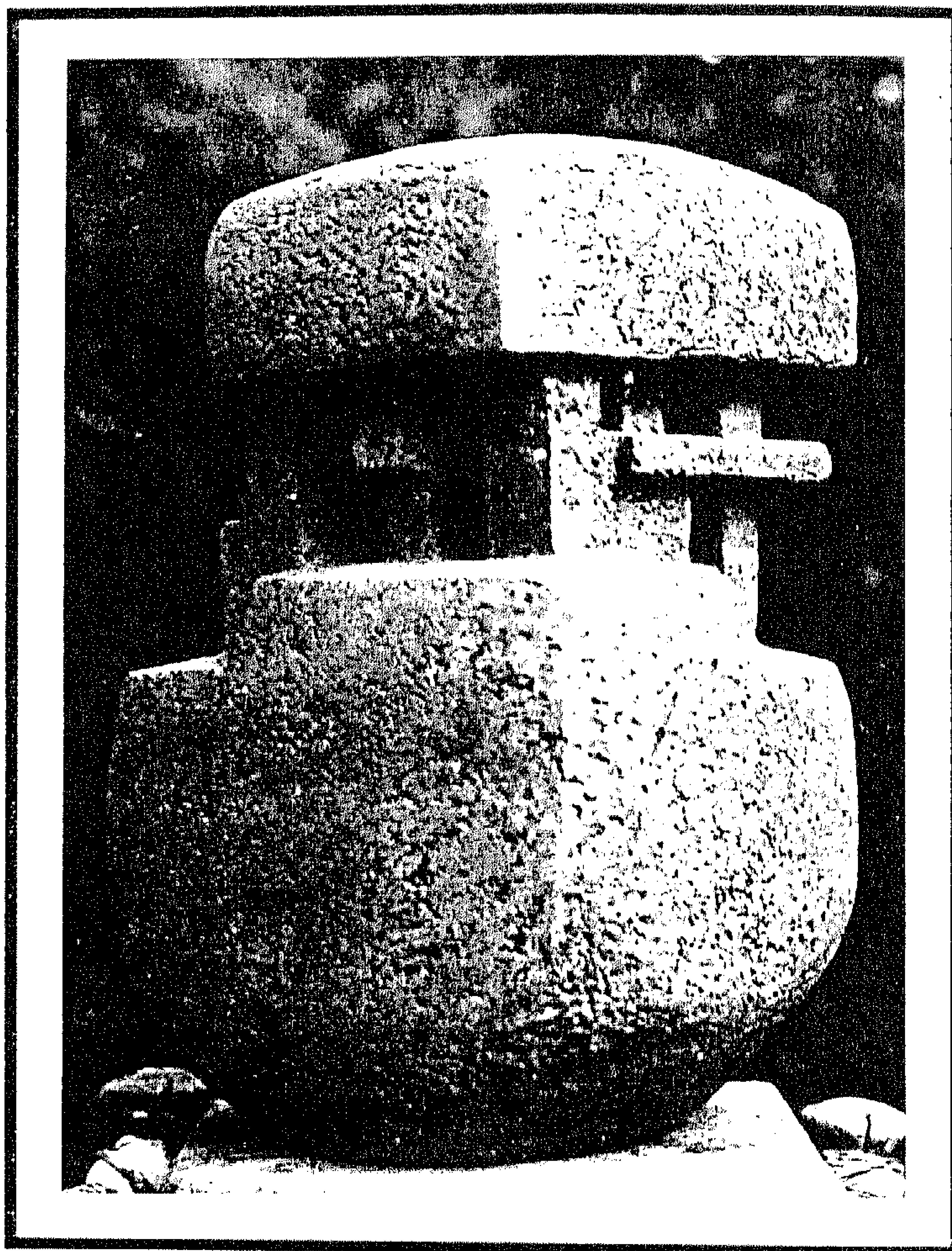
شكل (١٠٧)

عمل « بورتريه » للفنان « محمد حسام الدين »

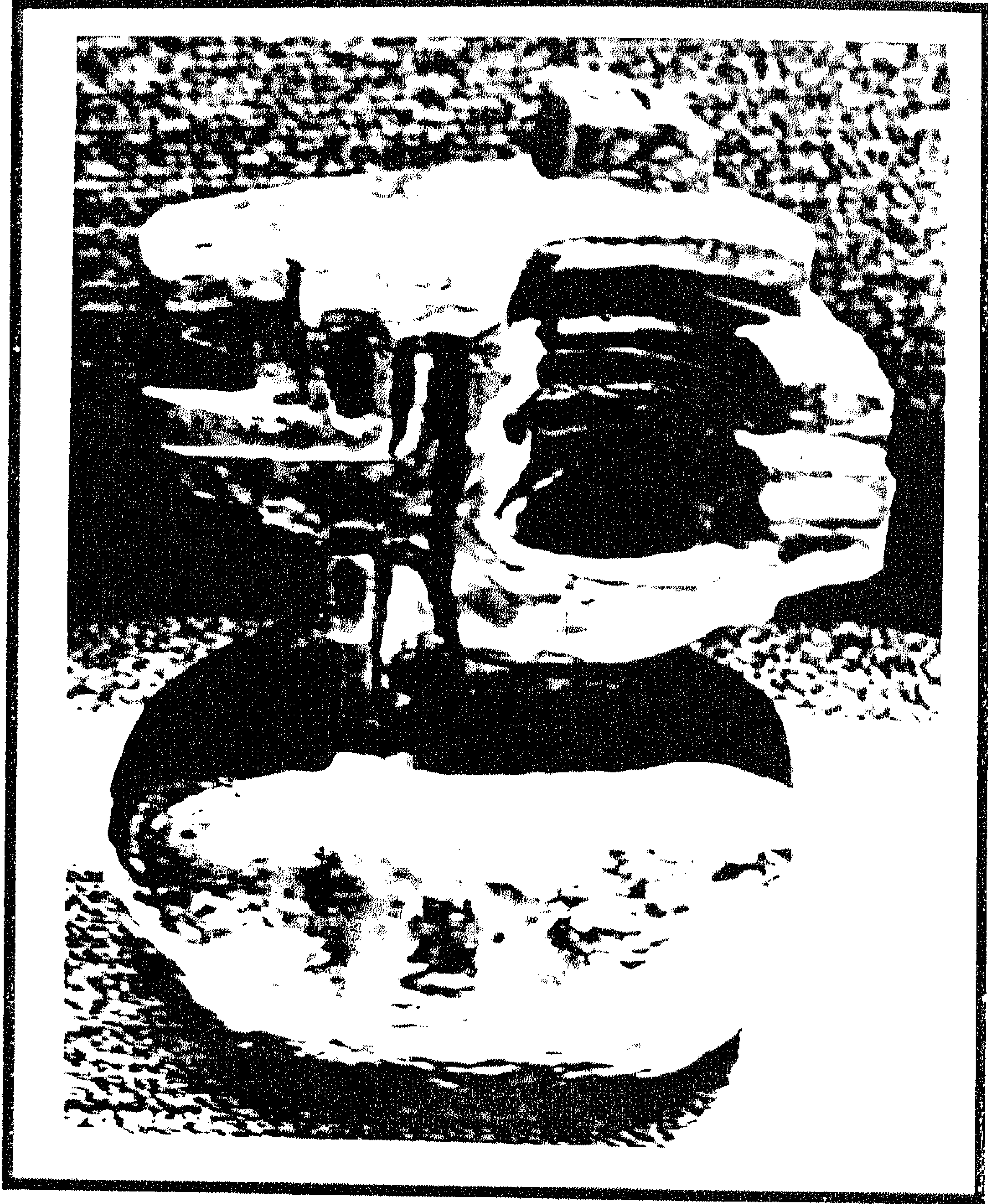


شكل (١٠٨)

عمل « تكوين معمارى » للفنان « أحمد الأحمد »



شكل (١٠٩)
عمل « بيوت دمشقية » للفنان « أحمد الأحمد »



شكل (١١٠)
عمل « تكوين خزفي » للفنان « أحمد الأحمد »



شكل (١١١)
عمل « تكوين حر » للفنان « أحمد الأحمد »



شكل (١١٢)
عمل « ثكلــــى » للفنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٣)
عمل « خصوبـــــة » (١)
للفنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٤ آ)
وجـه جانبي لعمل « خصوبــــة » (٢)
للفنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٤ ب)
واجهة أمامية لعمل « خصوبــــة » (٢)
للفنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٥)
عمل « شـــــــاب »
للفنان « عاصم الباشا »

الفصل الثالث

النحت الخزفي وعلاقته بالموروث الشعبي.

• مقدمـــــة :

لقد تناول النحت الخزفي في مصر وسورية مواضيع وعناصر شعبية متعددة بأساليب فنية متنوعة ، وقبل تناول هذه الأعمال بالتحليل والدراسة لابد لنا أولاً من معرفة واعية لمفهوم التراث الشعبي وعلاقة الثقافة الشعبية بفن النحت وكذلك دلالات تلك الرموز الشعبية وعلاقتها بالناس .

فالتراث الشعبي : " هو القوام الثقافي الموصول في الشعب ، أي أنه يتألف من العناصر الثقافية التي يبتكرها الشعب ، أو يتأثر بها من جماعة أخرى " [1] .

حيث أنه مجموعة من الرموز والدلالات التي جرى الإتفاق عليها دونما قصد ، لما تمتلكه من قوة قادرة على المشاركة الإيجابية في حياة الجماعة ، هذه الرموز والدلالات محصلة التجارب الحياتية للجماعة ، والشكل التقليدي للمعرفة التي تواكب حركة الحياة الشعبية .

---

(١) السيد محمد سليم : « العلاقة بين فن النحت والتراث الشعبي في مصر» رسالة دكتوراه « غير منشورة » (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان) .

والعلاقة بين الثقافة الشعبية وفن النحت علاقة وطيدة ، حيث أن الثقافة الشعبية تمثل منظومة قيم وعادات وتقاليد ومعتقدات وإبداعات الجماعة الشعبية ، أيضاً فن النحت يعتبر تجلياً فنياً فردياً يقوم بإبداعه مبدع فرد من الجماعة الشعبية له رؤى وتصورات في كثير من الأحيان لا تنفصل عن محيطه .

فالثقافة الشعبية تعد نبعاً غنياً ينهل منه النحاتون بطرائق وأساليب متعددة ، سواء أكانت إستلهاماً أو توظيفاً لعناصر ومواضيع شعبية مختلفة متنوعة أم جاءت ضمن سياق العمل النحتي جزءاً أو كلاً .

إذاً الفن الشعبي في جميع صوره وأشكاله إنتاج إبداعي فيه أصالة إبتكارية ، فهو ملئ بالرموز ومرتبط بالتاريخ والملاحم الشعبية ، كما أنه سريع مباشر قريب من الحياة والمجتمع ، منطلق غاية الإنطلاق ، معبر أبلغ تعبير ببساطة ويسر ، ومع ذلك فإنه يعكس الخبرة التي عاشها الفنان الشعبي نفسه إتجاه أحاسيسه وأحاسيس الشعب الذي يعيش معه .

" إن النحت الشعبي جزء من مجموعة فنون تنطوي تحت إسم الفنون الشعبية ، جميعها لها نفس الهدف والمفهوم لكنها تختلف في تعدد الوسائل وطرق التعبير ، وكلها تتصف بالعراقة لأن الجانب الأوفى منها يعود إلى مراحل بالغة القدم وتتصف بالحيوية لكونها جارية في الإستعمال اليومي " (١) .

وربما يكون من الصواب حين نقول إن الفنون الشعبية التشكيلية الطابع بشكل عام ، ومعها الصناعات الشعبية إنما تحمل من مقومات الثبات والبقاء أكثر مما تحمل من أسباب التغيير والفناء ، وربما هذا يرجع إلى طبيعة مادتها التي هي في أغلب الأحيان عنصر عيني ملموس من عناصر الطبيعة « كالطين » الذي يعتبر ناقلاً أميناً وصادقاً لكثير من القيم الجمالية للجماعة الشعبية .

---

(١) أكرم قانصوه : التصوير الشعبي العربي ، عالم المعرفة ، العدد ٢٠٣ نوفمبر ، ١٩٩٥ ، ص ١٦ .

كما أدى إقتران مهارات الفن الشعبي التشكيلي بمجال المنفعة الحياتية إقتراناً مباشراً أحياناً إلى حرص الجماعة الشعبية على نقل هذه المهارات من جيل إلى جيل .

وهنا لابد أن نميز بين نوعين من الفنانين هما الفنان الشعبي والفنان الأكاديمي .

فالفنان الشعبي هو ذلك الإنسان البسيط الذي يبدع أعماله ليعبر بها عن صدق إنفعاله إزاء موقف ما ، على الرغم من عدم تمرسه بالدراسة الأكاديمية ، أو معرفته بالعلاقات الخاصة بالأحجام والأبعاد ، إذ يرتد ببساطة إلى عالم مدركاته عن الأشياء ، فهو سريع في إنفعاله غني بتعبيره ، منطلق لا يضع في حسبانه أية مقاييس لكبح جماح حواسه ، وهذا ما يعرف بالتلقائية في التعبير من حيث إمتلاكه القدرة الغريزية السريعة القادرة على الإستجابة الحسية للألوان والأصوات والأحجام.

ومن خلال تعبيره عن هذا الإنفعال إتجه الفنان الشعبي في مسطحاته ومجسماته النحتية إلى إستلهام مفردات البيئة القريبة منه ، من حيوان مستأنس كالخيل والجمال ونباتات وعناصر طبيعية مما يحيط به مستخدماً إياها كعناصر زخرفية وهندسية لإضفاء ملامح جمالية على ما قد يصنعه من أدوات وآلات بغرض الإستعمال النفعي الحياتي المحض .

كما كان ينسج حول تلك المفردات تصوراته الخيالية وحكاياته الأسطورية ، معبراً عن هذا كله في بساطة ويسر ، ولعل هذا النهج التلقائي للتعبير في مجال الفن الشعبي يعد من أكثر سبل التعبير صدقاً .

" فلم يكن في ذهن العربي فرق بين فن إبداعي وفن تطبيقي ، ولم يكن لديه فرق بين الفن والصنعة ، بل جميع الصناعات عنده فن ، وهكذا كان للتذوق

الفني شعبية ، ولم يكن علمياً ، فالنـــاس إنما يتذوقون الأشيـــاء التي يقدرون على ممارستها " (١) .

أما الفنان الأكاديمي (محور البحث) فهو ذلك الإنسان الذي على معرفة ودراية كاملة للقوانين والقيـم التى تحكم العمل الفنى من خلال دراسته للفن التشكيلى .

وهو بهذا يشق طريقه نحو الاستحداث التقدمي حيث أن الفن المعاصر هو إمتداد متطور للبناء الفنى القديم .

فنجد فناننا المعاصر فى مصر وسورية يقدم أعمالاً فنية تشكيلية بتجربة شخصية فيها من القيم ما يواكب الفن العالمي الحديث ، إضافة لإحتوائه على المفهوم الشعبى ذو الطابع المحلى متناولاً العناصر والرموز الشعبية ذات الدلالات الخاصة التى تجعله يعبر عن محيطه أو مجتمعه .

ومن تلك الرموز المنفذة شكل العروسة والديك والحصان والسمكة ، وكذلك الأشكال والعناصر الزخرفية من هندسية ... وغيرها . مما له علاقة مباشرة بالحياة الشعبية .

فمثلاً شكل العروسة له مدلولاته لدى الجماعة الشعبية حيث ترمز لمناسبات مختلفة وكثيرة . لكل منها عروسة خاصة ، كعروسة المولد وعروسة الحصاد أو النيل ... وغيرها ، مما يتعلق بعادات وتقاليد ومناسبات أيضاً .

---

(١) عفيف بهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ، (دمشق ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٠) ، ص ٤٣ .

● إستلهام المواضيع الشعبية :

إن البعض من الفنانين قد نفذوا ومثلوا الحياة الشعبية بأسلوب مباشر وطرح واقعي ، كالفنان « سعيد الصدر » . الذى يعتبر رائد فن الخزف في مصر ، بما قدمه من خبرات وتجارب في الخزف وتقنياته ، وكشفه لأسراره ، فأعاد لهذا الفن وجوده وتألقه بعد غياب دام أربعة قرون بعد غزو العثمانين ، منفذاً الكثير من أشكال الآنية المبتكرة بالإضافة للبريق المعدني والطلاءات المميزة مما وضع الآنية الخزفية المصرية فى مرتبة رفيعة .

كما ونفذ الفنان بعض الأشكال المجسمة بطينة الخزف متناولاً إياها بمفهوم التشكيل النحتي المباشر ، وبأسلوب واقعي عفوي . فقد تناول موضوعاً شعبياً نفذه بالطينة المحروقة ، مثّل فيه قطيعاً من الحمير ، عبر فيه عن الحياة الشعبية والأعمال اليومية بالريف المصري . شكلي (١١٦ آ ـ ب) .

مرتكزاً في عمله على عناصر واقعية مرتبطة بالواقع الشعبي ، فشكل عدداً من الحمير في حركات مختلفة تسير وسط الحقول والخضرة ، وتصطحبهم فلاحتان بالزي الشعبي ذو النقوش والطراز المميز .

وجاء الطرح بتلقائية وواقعية تحاكى الموضوع بعينه وبأداء سريع إتضح فى لمسات الفنان على الطين ، معتمداً الكتلة الأفقية فى بنائه للعمل ومحركاً إياها بأشكال الأرجل والآذان المختلفة الإتجاهات والتى أوجدت ظلالاً متنوعة حقق من خلالها الإيقاع والحركة ، وقد جعل بين الأرجل أشكال نباتية تغلق الفراغات السفلية لدعم وتوازن أجسام الحمير ، وجاءت القاعدة لتربط بين عناصر العمل جميعاً فاصبحت جزءاً من العمل ، وإعتمد الفنان لون الطينة الأساسي .

ومن أعمال الفنان أيضاً « وجه فتاة » شكل (١١٧) حيث وضع الملامح الشعبية الريفية في وجه هذه الفتاة الذي جاء يفيض بالحلم والوداعة من خلال إستخدامه للأسطح الواسعة في الوجه وجعله يميل بمحوره عن الوضع الرأسي .

وجاء أسلوبه بسيطاً في التشكيل حيث تتضح حبال الطين في العمل ، تارة مشكلة الشعر المتدلي من الرأس ، وتارة مشكلة أصابع الكف ، وأخرى مشكلة عناصر وأشكال تتوضع حول الرأس أوجدت تنوعاً في الإيقاع من خلال تنوع أشكالها والفراغات المحيطة بها .

وما أضفته من تدرجات واضحة فى الألوان والظلال ، ومما خدم ذلك أيضاً هو التنوع بالملمس بإختلاف الخامات الطينية المستخدمة ، ومن العناصر الشعبية التي أكد عليها الفنان غطاء الرأس وما حمل من أشكال زخرفية تدلت على الجبهة ، ولا نهمل دور القاعدة في ربط وجمع عناصر العمل مع بعضها البعض .

عن مفهوم التراث الشعبي نجد « هربرت ريد » يقول : " إن عودة الفنان إلى تراث سابق يجب أن لا تكون على شكل تقليد أسلوبي ، إن هذا ينطبق على الرمز أيضاً ، فيجب أن تكون الرمزية (أصيلة وغير مأخوذة من حضارات قديمة) " (١) .

فالمدخل إلى التراث لا يتم بتقليده ، وإنما بالنظر والدراسة والإستلهام حيث في التراث الشعبي والفنى حلولاً وقيماً راسخة تتفق وشخصياتنا وأساليب تعبيرنا .

---

(١) محمد اسماعيل جاهين : " فن النحت العالمي المعاصر وأثره على فن النحت المصري " رسالة دكتوراة ، غير منشورة ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨) .

فالمثّال الحق لا ينظر إلى التراث بقصد التقليد وإنما بقصد دراسة القيم التى يمكن أن تغني رصيده الذاتي دون أن يفقد شخصيته كما يقول « أرنست فيشر » إن : " الإستفادة من التراث ليست بتقليد أى أسلوب ، بل بصهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن ، كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي ، فإن كل التمسك النظري الجامد بطرق فنية معينة مهما كانت هو على خلاف مع مهمة تحقيق إندماج لحصيلة آلاف عديدة من سني التطور البشري ، والتقاليد لا تعني الجمود كما يفهمها البعض ... لكن التقاليد هي وثبات الأجيال وعطاؤها ... إنها منطلق لكل جديد متطور ... فالشخصية إن لم تكن متطورة غدت قيداً " (١) .

من هذا المنطلق نجد في أعمال الفنانين المعاصرين دمج وصهر للرموز والعناصر الشعبية ضمن سياق العمل الفني المتميز .

من هؤلاء نجد الفنان « عبد المنعم محمد محمد حيوان » وقد نفذ عدداً من الأعمال تحمل خصوصية الشعبية النابعة من البيئة المصرية .

فمن أعماله « الحصاد » شكل (١١٨) ، الذي يقوم على كتلة أساسية تمثل كومة من الحصاد تحمل روح المعبد الفرعوني بضخامتها وشكل صوامع الغلال .

وقد عالج السطح بأشكال نباتية من اللوتس وسيقان البردي ، أحدثت توافقاً بنائياً بارزاً على سطح العمل ، أعادنا للنحت البارز الفرعوني على واجهات المعابد ، ويخرج من هذه الكتلة (الممثلة لجسم الحمار) رأسه الذي يؤكد ويكمل جسمه ، وعليه ايضاً تزيينات هندسية وإيحائية مستمدة من واجهات البيوت الريفية في النوبة .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٢ بتصرف .

وقد توج هذا العمل بطفلين يجلسان فوقه بهدوء وطمأنينة يمثلان الأمل والمستقبل ، فجاء التناسق في هذا العمل بديعاً ومبهجاً .

وفي عمل آخر شكل (١١٩) تحت عنوان « إنتظار » مثل الفنان مشهداً أخذه من لحظة تأمل لواقع الفلاح المصري ، وهو ينتظر مرور القطار السريع ، فنجد غنى العمل بعناصر البناء والزخرفة الشعبية ، مستخدماً البطانات في ألوانه التي جاءت ممزوجة والطبيعة الصادقة التي صورت حالة الفلاح الأسمر بوضعية إتكاء على كتلة شكلت حماره الذي يعتمد عليه في أعماله ، وقد وقف الحمار بتوازن وبتركيبه بنائية ثابتة ، جاء جذعه بكتلة أفقية واضحة تعامدت مع الأرجل محققة الإستقرار ، وأما الرأس فنجده منحنياً ملامساً الأرض ، ونشعر إزاء تأملنا للعمل بالهدوء والسكينة ، وروح تلك اللحظات .

أما الفنان « سيد عبد الرسول » فقد تناول موضوعاً إستقاه من واقع الحقول والبساتين « العودة من الحقل » حيث شكل إمرأة بزيها الريفي تركب الحمار ومعها وعاء تضعه بجانبها . شكل (١٢٠) .

وجاء طرحه هذا بأسلوب تعبيري بالغ فيه ببعض النسب كعنق الحمار الذي إمتد فيه بنسبة تكاد توازي طول الجذع ، كما جعل أرجله قصيرة وعريضة لتحقق التوازن والإستقرار ، ومما ساعد في ذلك وجود الكتلة الممثلة للمرأة ضمن مركز ثقله .

وإعتمد الفنان الخطوط الصريحة والواضحة والمبالغة فيها حتى أصبحت راسية وأفقية متعامدة ضمت الشكل بحدودها ، وكأن المرأة تجلس على مقعد مستقر وثابت مما جعل منها منتصبة فى جلستها متوازنة ومستقرة على ظهر الحمار الذي شكل خطاً أفقياً واضحاً . وقد إستخدم الفنان الطلاء الزجاجي مع اللون الواحد للعمل ككل ، معتمداً البريق المعدني والملمس الخشن الذي أضاف للعمل عنصراً جمالياً .

• عناصر الحياة الشعبية :

ومن العناصر الشعبية المرتبطة بالمعتقدات والعادات التي لعبت دوراً كبيراً في حياة الجماعة الشعبية عنصر « العروسة » ، حيث تناولها في الطرح العديد من الفنانين وكل بأسلوبه الخاص .

فالفنان « أحمد عبد الوهاب » قد أبدع لنا شكل « العروسة » بأسلوبه المميز بالإضافة لطابعها الشعبي المحلي ، شكل (١٢١) .

ومثل فيه فتاة على هيئة عروسة من الفخار جمع فيه بين سمات النحت الفرعوني وفن الفلاحين الشعبي (النوبي) من خلال ما حمل من عناصر زخرفية بشكل تاج على رأسها وأقراط فى أذنيها . وكذلك الخطوط الرأسية المكررة أعلى الجبهة ممثلة الشعر ، وعلى الصدر والوسط وفي الأسفل لتمثل الكرانيش والزخارف في الرداء الشعبي .

كما إستخدم نباتات من البيئة المصرية لتزين منطقة الصدر ، ولم ينس أن يحدث فراغاً بين الذراعين والجذع ، وكذلك بين الأقراط والعنق أولاً ليعود بنا إلى شكل العروسة الشعبية من الحلوى ، وثانياً ليحقق قيم جمالية تبرز حجم وشكل الجذع ويدخل الفراغ ضمن تشكيله ، وعموماً وضع الفنان لشكله نسب خاصة أقرب ما تكون إلى نسب الأطفال لكبر حجم الرأس بالنسبة لطول الجسم .

كما قدم لنا الفنان عملاً آخر عبارة عن « بورتريه » شكل (١٢٢) إعتمد في تشكيله على الكتلة الأفقية الممتدة ممثلة للأكتاف جاءت على شكل أقرب للمثلث رأسه للأعلى ووضع عليه كتلة عمودية متطاولة ضيقة من الأسفل وعريضة من الأعلى تنتهى بخط شبه دائري ممثلة الرأس الأخناتوني .

وقد إستخدم الفنان بعض الزخارف والأشكال الشعبية في عمله فرسمها بلون فاتح مضاد للون العمل الأسود على الصدر ، وكذلك قمة الرأس . وجاء العمل عموماً يتصف بالتناظر الكامل وبحالة من الصفاء والهدوء والروحانية عبر عنها بحركة الرأس وبالعيون المغلقة الحالمة .

أما الفنان « محمد حسام الدين » فقد تناول موضوع « العروسة » بأسلوب فنى معاصر ربما جعله بعيداً عن البيئة الأصلية له . شكل (١٢٣) .

نجد في هذا العمل بناءً صرحياً شامخاً نتيجة الكتلة الرأسية الطويلة ، حيث بنى بذلك جذعاً ممتشقاً طويلاً يحمل في أعلاه كتلة كروية شكلت الرأس تخرج منه قطع رفيعة ترمز إلى الشعر المتناثر والمتباهي .

ونجد ملامح البساطة والعفوية بالطرح من خلال وضعه لعناصر الوجه من عينين وفم بأسلوب اللصق البارز مستمداً هذا من الأعمال والتمائم القديمة .

وقد أضاف الفنان للعمل تلك الكتل النصف كروية فى الاتجاهات الأربعة حملها على الجذع ، والتي ربما تكون ذات حجم ووزن طغى على الشكل العام للعمل.

وجاء طرحه هذا معتمداً الصرحية الواضحة والملمس واللون من مبدأ أنه قابل للعرض بالهواء الطلق أو في الحدائق ، فلم يستخدم الطلاءات إنما إعتمد على لون الطينة الأصلي مع الملمس الخشن .

ومن العناصر والأشكال الشعبية التي تناولها الفنان وصهرها ومزجها بأسلوبه الخاص ، وجعل منها عناصر لعمله التشكيلي ، تلك الطرز المعمارية الريفية وكذلك الزي الشعبي .

فنجد الفنان « أحمد الأحمد » قدم لنا عملاً مزج فيه بين تلك العناصر الشعبية من خلال عمله « نساء تدمريات » ، شكل (١٢٤) ، حيث جاء بصيغة تشكيلية معاصرة عبّرت عن الشكل المعماري المحلي بالإضافة للزي الشعبي الخاص بمنطقة تدمر *.

فنفذ مجموعة نساء وطفل شكلوا بمجملهم كتلة واحدة ، بأسلوب تجريدي هندسي بسيط ، معتمداً الخطوط الأفقية والعمودية وتقاطعاتها ، وما ينشأ عنها من كتل ومساحات وفراغات سالبة شبه هندسية ، وكأنها عناصر بنائية محصورة بين مساحات عمودية ضيقة يقوم على أساسها هيكل الشكل الإنساني ، وتوحي بنفس الوقت بأعمدة البيوت ، خاصة أنها تشكل بإلتقائها العلوي تلك الأقواس المدببة لتؤكد الشكل المعماري الريفي .

حيث ربط ربطاً عضوياً وروحياً بين الإنسان وخاصة المرأة والبيت الريفي ، وجاء الربط قوياً متيناً من خلال إنصهار تلك العناصر مع بعضها البعض مشكلة وحدة لا تتجزأ ، إستخدم الفنان في عمله اللون الأسود ممثلاً للزي الشعبي والذي أضاف قيمة تشكيلية للعمل والحضور المميز رغم صغرحجمه ، كذلك اللمعة التي أكدت وأظهرت الكتل والخطوط .

ومن الفنانين الذين تناولوا الزي الشعبي في أعمالهم الفنان « عبد الله عبد الغني » الذي إتخذ « الخمار » أو البرقع عنواناً لعمله الخزفي ، شكل (١٢٥) . مشكلاً إياه بأسلوبه المحور المبسط ، مستخدماً بذلك مساحات واسعة تعطي للعمل الراحة والهدوء محركاً إياها بمساحة صغيرة تتوسط العمل ، إعتمد فيها على الخطوط المنحنية المختزلة ، التي أضفت على العمل ظلالاً لم تكن بالقساوة التي يمكن لها أن تتضارب مع ما حولها من مساحات هادئة بالإضافة لإعتماده على اللـّون كعنصر من عناصر العمل بما يوحي من هدوء يتناسب والأسلوب الذي جاء فيه هذا الطرح .

(*) تدمر مدينة تتوسط البادية السورية تتميز بنمط معين من الحياة .

• رموز من الحياة الشعبية :

كذلك من رموز الحياة الشعبية التى إتخذها الفنانون عنواناً وموضوعاً لأعمالهم بطرح معاصر وأسلوب خاص عنصر « الديك » .

فتناوله الفنان « فاروق ابراهيم » بعدة أشكال وأساليب عبر مراحل حياته بتركيزه على الأسلوب على حساب الموضوع ، فقد إتجه إلى تلخيص الشكل العام للديك لإستخلاص الصفات الجوهرية له ، والمعالجة الفنية التى تقوم على إيقاع الحجوم المكونة للعمل وبطريقة تنظيمها والعلاقة بين الحجوم الفراغية والمصمتة الناشئة عن هذا التنظيم والتى سمحت للفراغ الداخلى بالتغلغل داخل الكتلة الكبيرة مما اضفى عليها الخفة والرشاقة ، كما أدى لفراغات وكتل متنوعة في الحجم نوعت في الظلال وأعطت العمل الحركة والحيوية .

بالإضافة للتوازن الذي حققه بقاعدة فراغية حملت الشكل النحتي ذو الهيئة البيضوية ، كما إعتمد الملمس الخشن مؤكداً للظلال والكتل ، شكل (١٢٦) ، معبراً من خلاله عن أسلوبه ومفهومه الخاص في التشكيل النحتي الخزفي .

وفي الشكل (٦٣ ب) قدم الفنان الديك بأسلوب معماري ممشوق لخصه إلى كتلتين ، الأولى ممثلة الجذع على شكل مثلث رأسه للأعلى ، ويتداخل من الأسفل والخلف مع مجموعة كتل وخطوط تشكل بمجملها كتلة منحنية تعبر عن القسم الخلفي للديك من ذيل وأجنحة ، معتمداً عليها فى تحقيق توازن وإستقرار الكتلة إلى جانب الأرجل التى جاءت قصيرة وذات حجم أكد وجودها ودورها في حمل هذه الكتل .

ونجد الشكل يحمل من القيم الجمالية الكثير من حيث التنوع في الحركة والإيقاع من خلال تلك الخطوط المنحنية والمتكررة بدون رتابة في الكتلة الخلفية ، كذلك الحركة المشدودة والمشوقة للأعلى في الكتلة الأمامية توحي لنا بحركة

الديك أثناء صياحه ، معتمداً خطوطه الصريحة ذات الحجم للتأكيد على الكتل وتحريك السطوح وخلق الإيقاعات المختلفة .

وقد حافظ الفنان على لون الطينة لتكون عنصراً من عناصر العمل ومعتمداً في ذلك على تدرجات اللون نفسه بما تشكل من ظلال نتيجة الكتل ذات البروز الطفيف في منطقة البطن والعنق والتدرجات المتنوعة والمختلفة الظلال التي أوجدتها الكتل والخطوط المتنوعة في الكتل الخلفية للعمل ، معتمداً الملمس الخشن للتأكيد على الظلال وإظهار الكتل .

أما الفنان « سيد عبد الرسول » فقد تناول رمز الديك بأسلوب آخر حمل الكثير من العناصر والزخارف الشعبية ، حيث جاء قريباً إلى الشكل الواقعي مع تحوير بسيط جعل من كتلة العنق والرأس كتلة عمودية تضيق نحو الأعلى بشكل يماثل مأذنة المسجد ، والتي تميزت بلونها الفاتح عن باقي أجزاء العمل ذو اللون الغامق ، وكتلة خلفية شكلت الذيل بهيئة منحني تركب من مساحات ضيقة تمثل الريش بشكل مروحي ، وينتهي بكتلة تستند إلى الأرض محققة التوازن إلى جانب الأرجل ، شكل (١٢٧) .

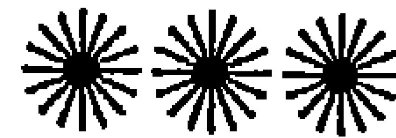
وقد إستخدم الفنان عناصر زخرفية شعبية شكلها على سطح العمل بأسلوب النحت البارز كان مصدرها العمارة الشعبية الريفية ، وكذلك أشكال زخرفية تراكبت على خلفية العنق .

كذلك نجد الفنان « مراد كمال يوسف » قد إتخذ شكل الحصان موضوعاً لعمله ، فشكله بكتلة ضخمة نسبياً ، حيث جمع الأرجل الأمامية وكذلك الخلفية ليشكل منها عنصراً بنائياً دائرياً كأنها أعمدة تحمل فوقها جسم الحصان ، حيث جاءت منطقة البطن على هيئة قوس ، شكل (١٢٨).

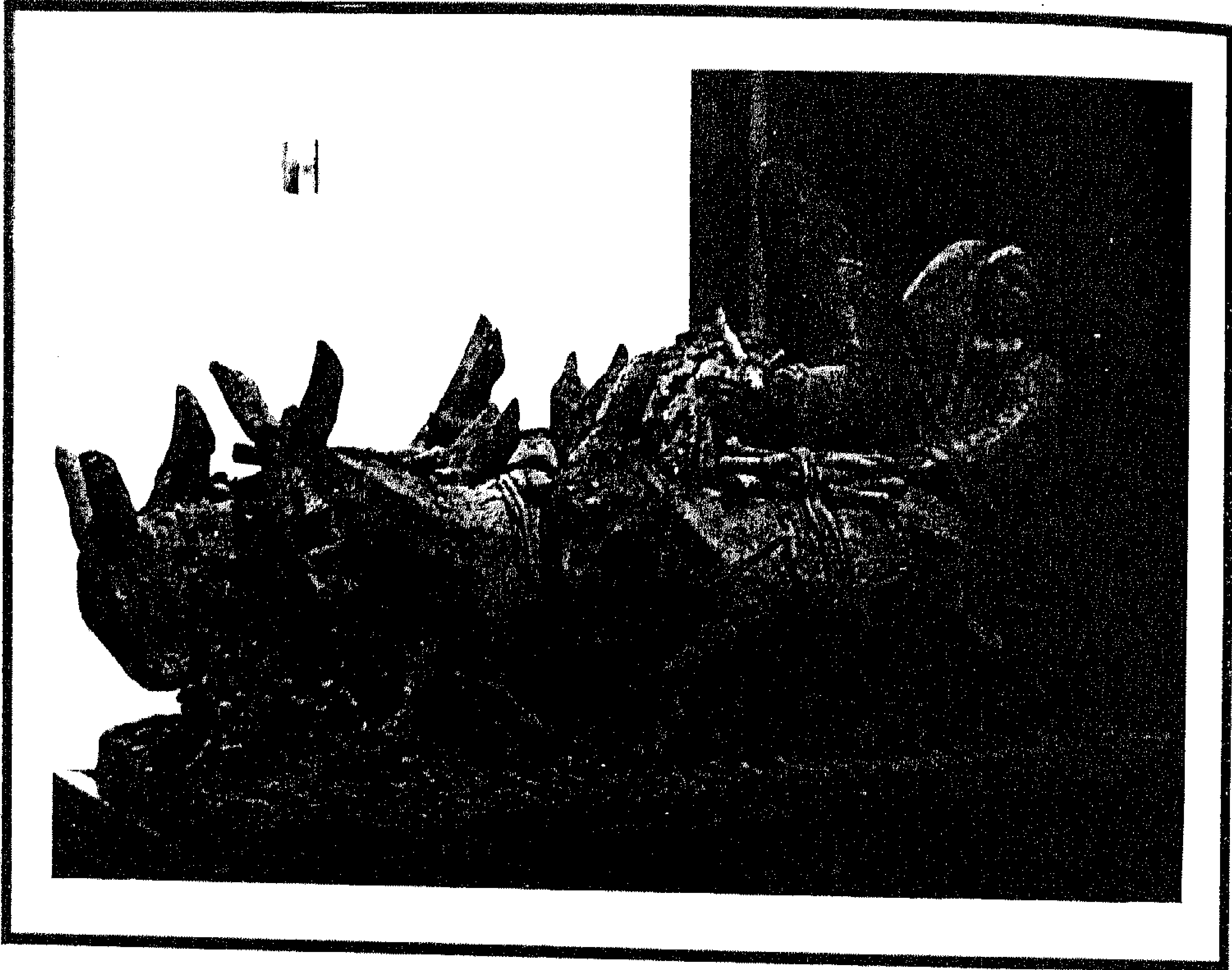
وقد إستخدم الفنان العناصر الزخرفية الشعبية لتزيين سطح العمل ، إن كان باللون أو من خلال التفريغ ، وبأحجام وأشكال متنوعة ، مما خلق مناطق مظلمة أضفت على العمل الحركة والإيقاع المتنوع . بالإضافة لإستخدامه ألواناً منسجمة متناسقة ومناسبة لموضوع العمل ، قريبة منه ومن البيئة التي خرج منها .

ومن الرموز الشعبية الساحلية التي تناولها الفنانون شكل « السمكة » ، حيث نجد الفنان « محمد حسام الدين » تناولها في عمله شكل (١٢٩) ، بطرح جديد في الشكل والأسلوب ، معتمداً الكتل الخفيفة والفراغ الواسع ، حيث نفذ مسطحين متقابلين ومتناظرين يمثلان سمكتين ، ربط بينهما بقطع أفقية تاركاً فراغاً واضحاً بينهما ، كما جعل من الفراغ عنصراً أساسياً من عناصر العمل بأن أوجد فراغاً بيضوياً يتوسط الشكل ، أما الخط الخارجي للعمل فقد جاء أقرب إلى شكل الآنية الخزفية المنتظمة .

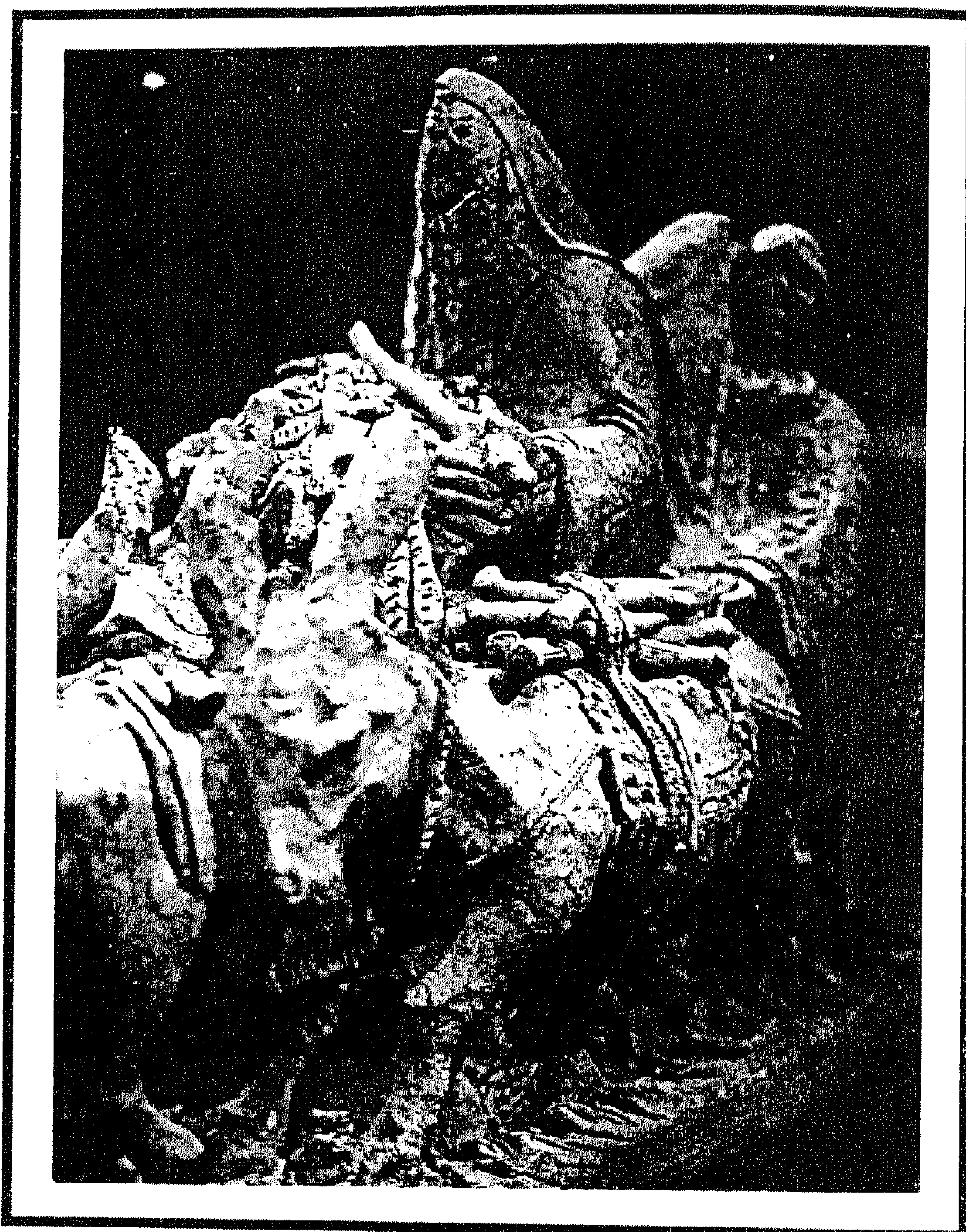
وقد استخدم الفنان اللون الأزرق مع الطلاء الزجاجي ليغطي العمل ويربطه ببيأته المائية .



الصور الخاصة بالفصل الثالث



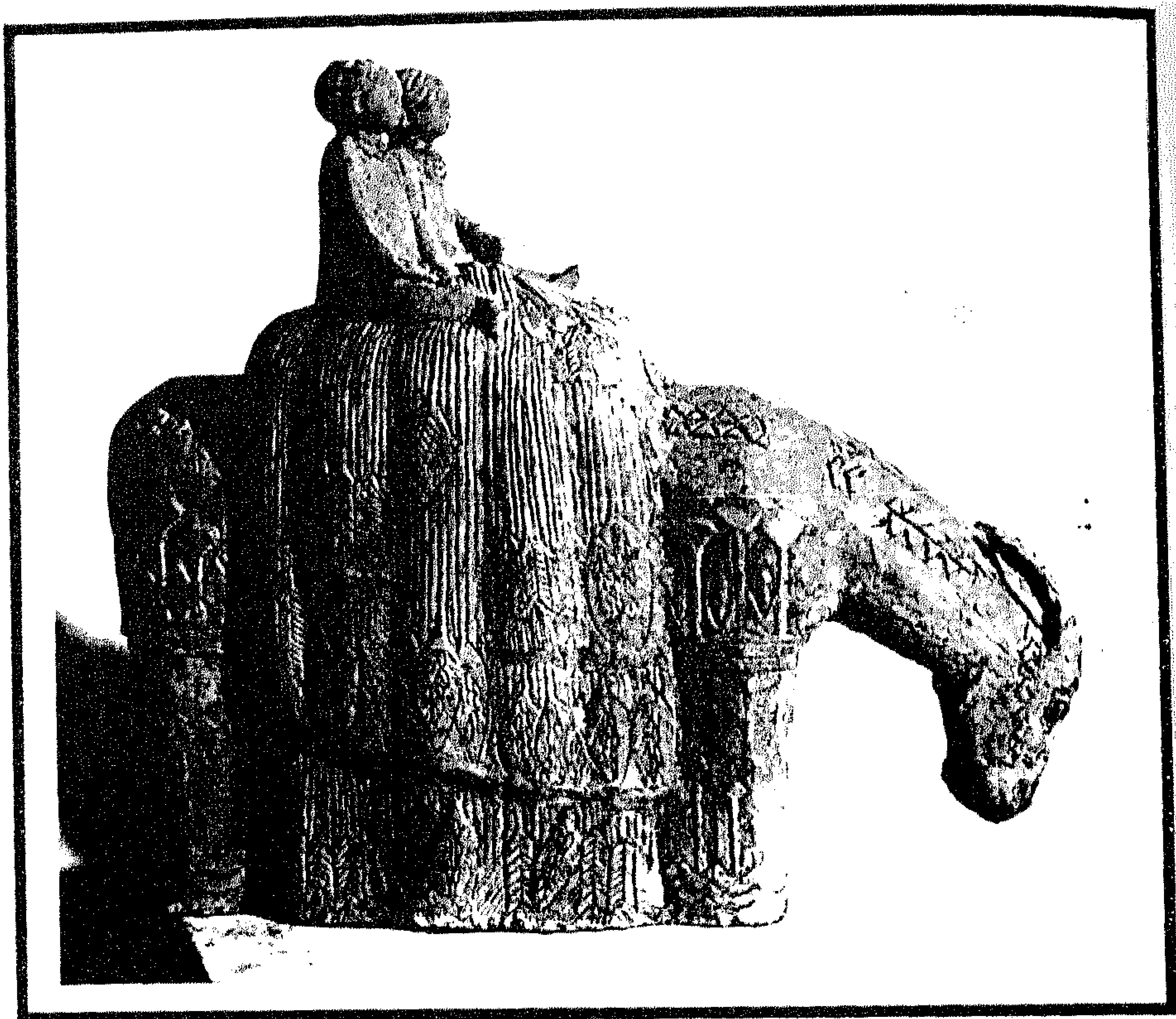
شكل (١١٦ آ)
عمل « العودة من الحقل » للفنان « سعيد الصدر »
« متحف محمود خليل » القاهرة



شكل (١١٦ ب)
تفصيل لعمل « العودة من الحقل »



شكل (١١٧)
عمل « وجه فتاة » للفنان « سعيد الصدر »
« متحف الخزف الاسلامي » القاهرة



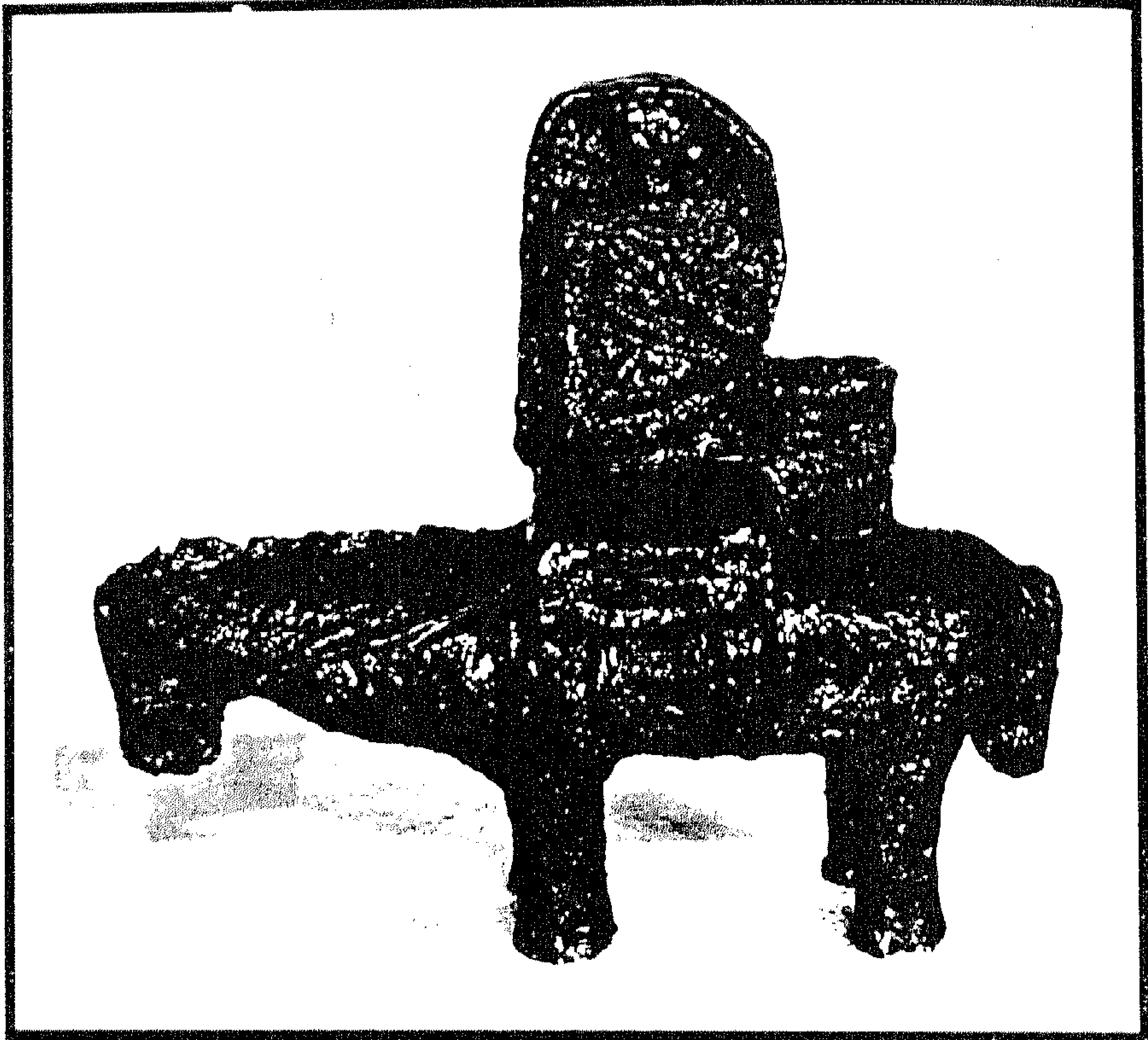
شكل (١١٨)

عمل « الحصـــــاد » للفنان « عبد المنعم محمد محمد »

« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١١٩)
عمل « إنتظـــــار »
للفنان « عبد المنعم محمد محمد »



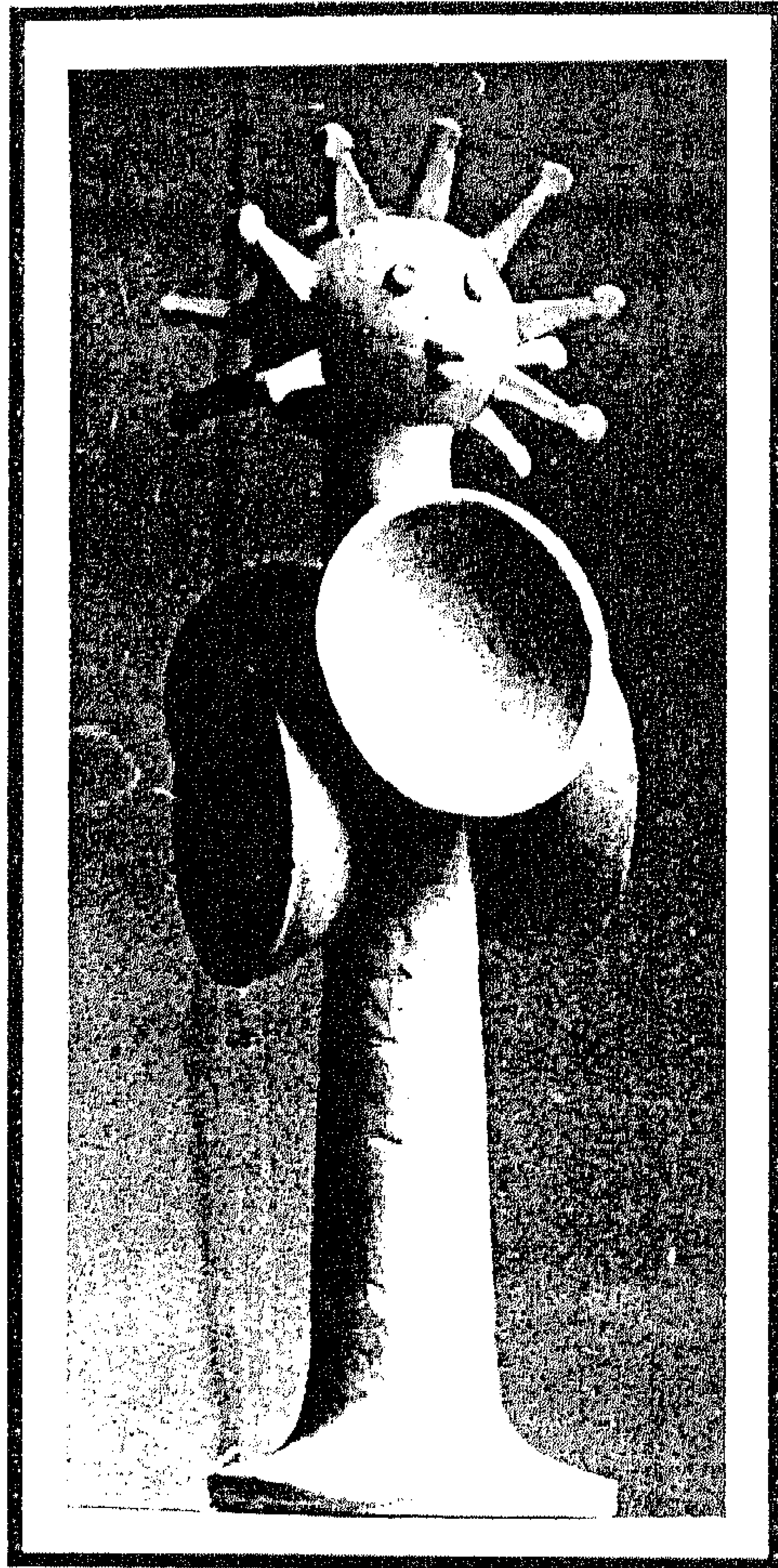
شكل (١٢٠)
عمل « العودة من الحقل » للفنان « سيد عبد الرسول »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٢١)
عمل « العروســــــــــة »
للفنان « أحمد عبد الوهاب »
« متحف الفن الحديث» القاهرة



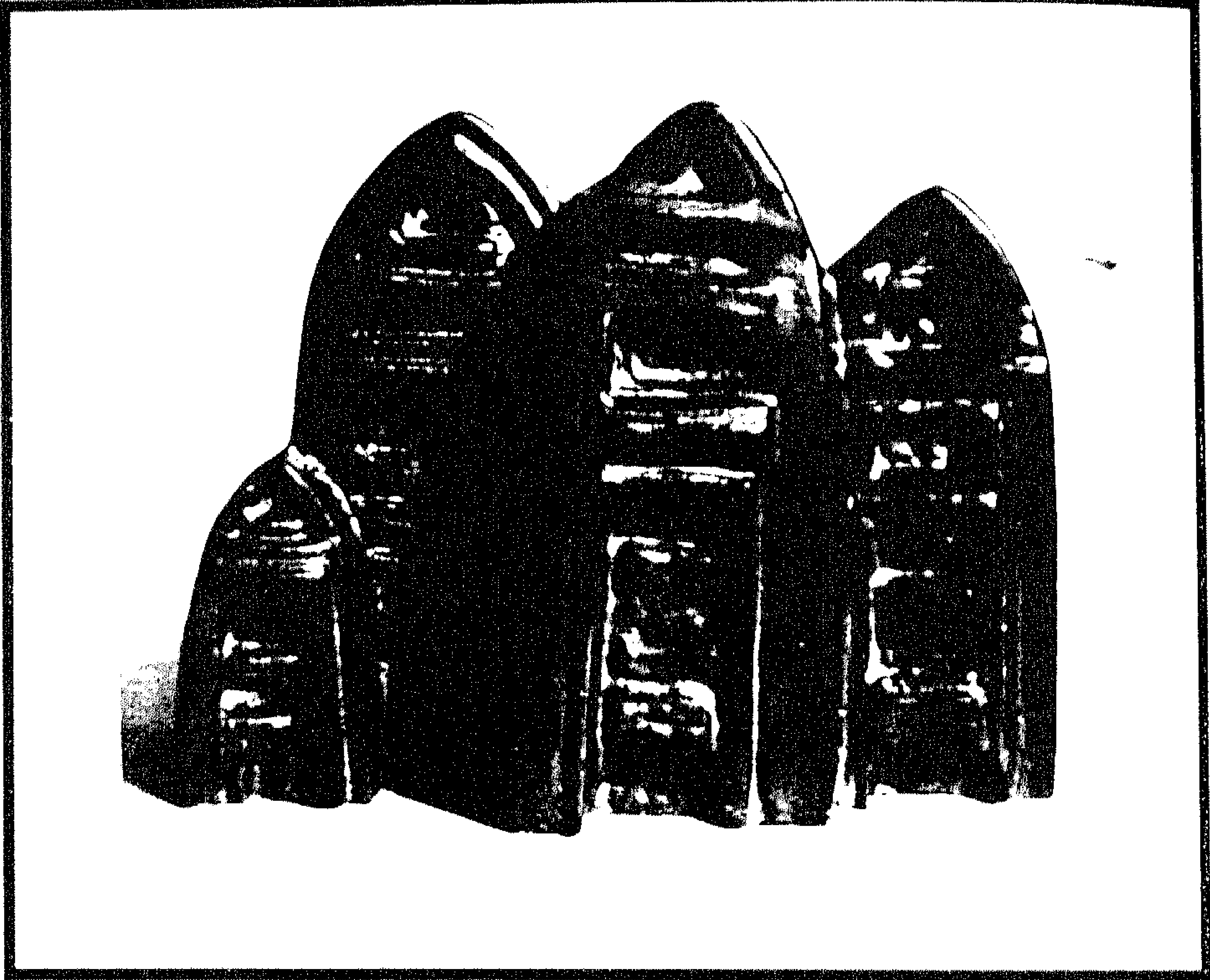
شكل (١٢٢)
عمل « بورتريه » للفنان « أحمد عبد الوهاب »
« متحف الفن الحديث» القاهرة



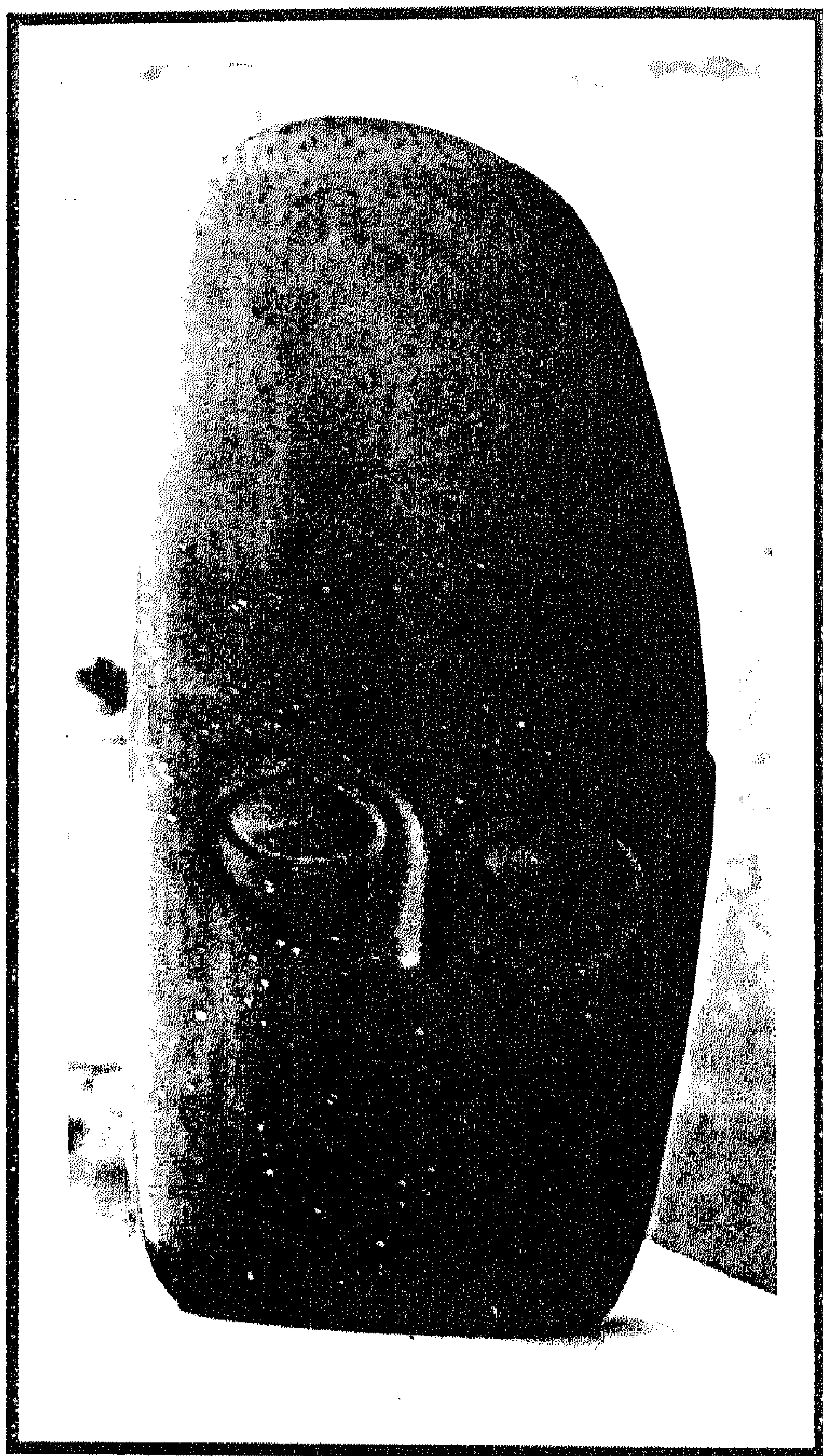
شكل (١٢٣)

عمل « عروســـــــــــــة »

للفنان « محمد حسام الدين »



شكل (١٢٤)
عمل « نســــاء تدمريــــات »
للفنان « أحمد الأحمد »
« مقتنى لوزارة الثقافة » دمشق



شكل (١٢٥)
عمل « خمـــار » للفنان « عبد الله عبد الغني »
« متحف دمّر ـ دمشق »

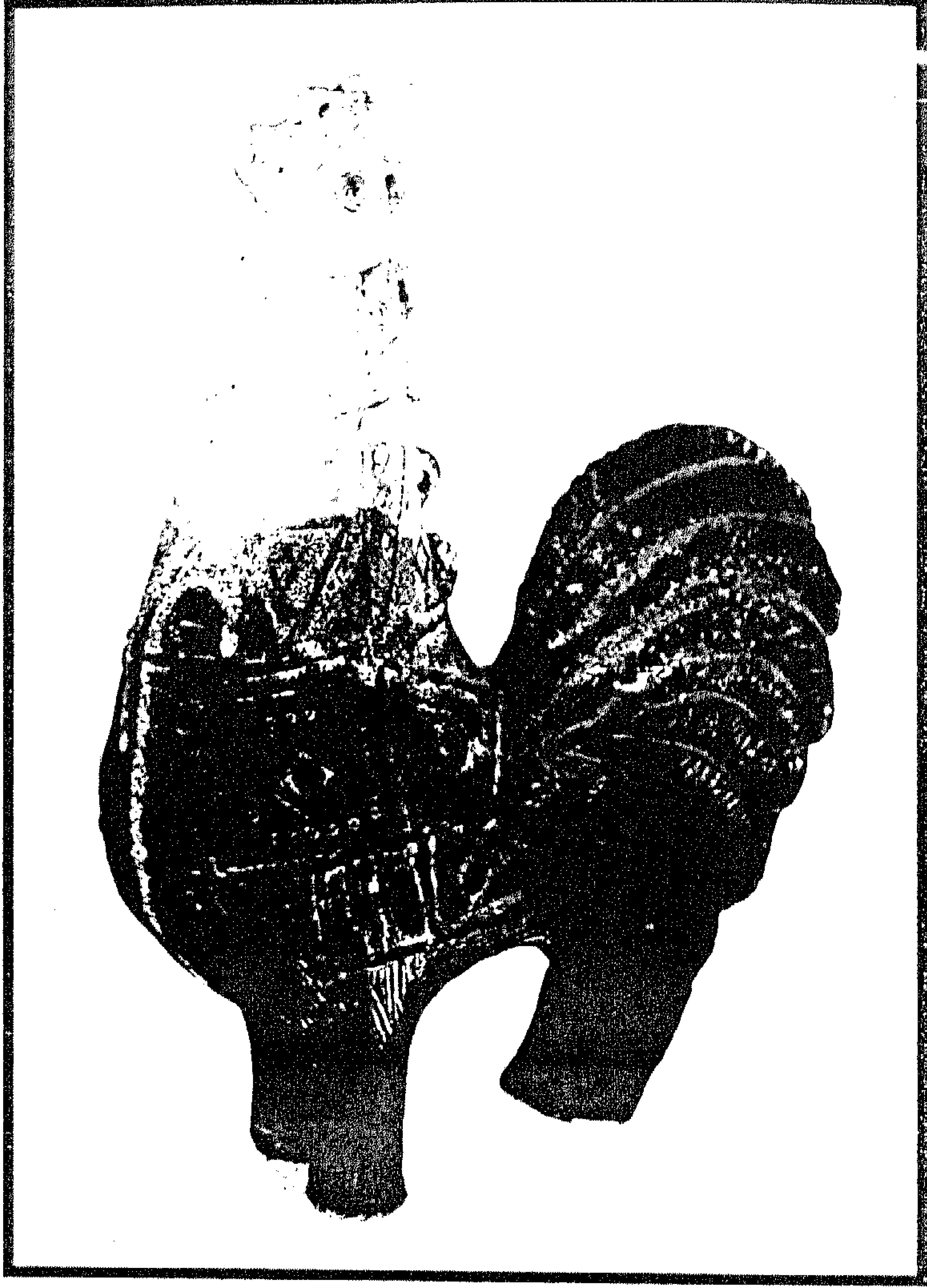


شكل (١٢٦)

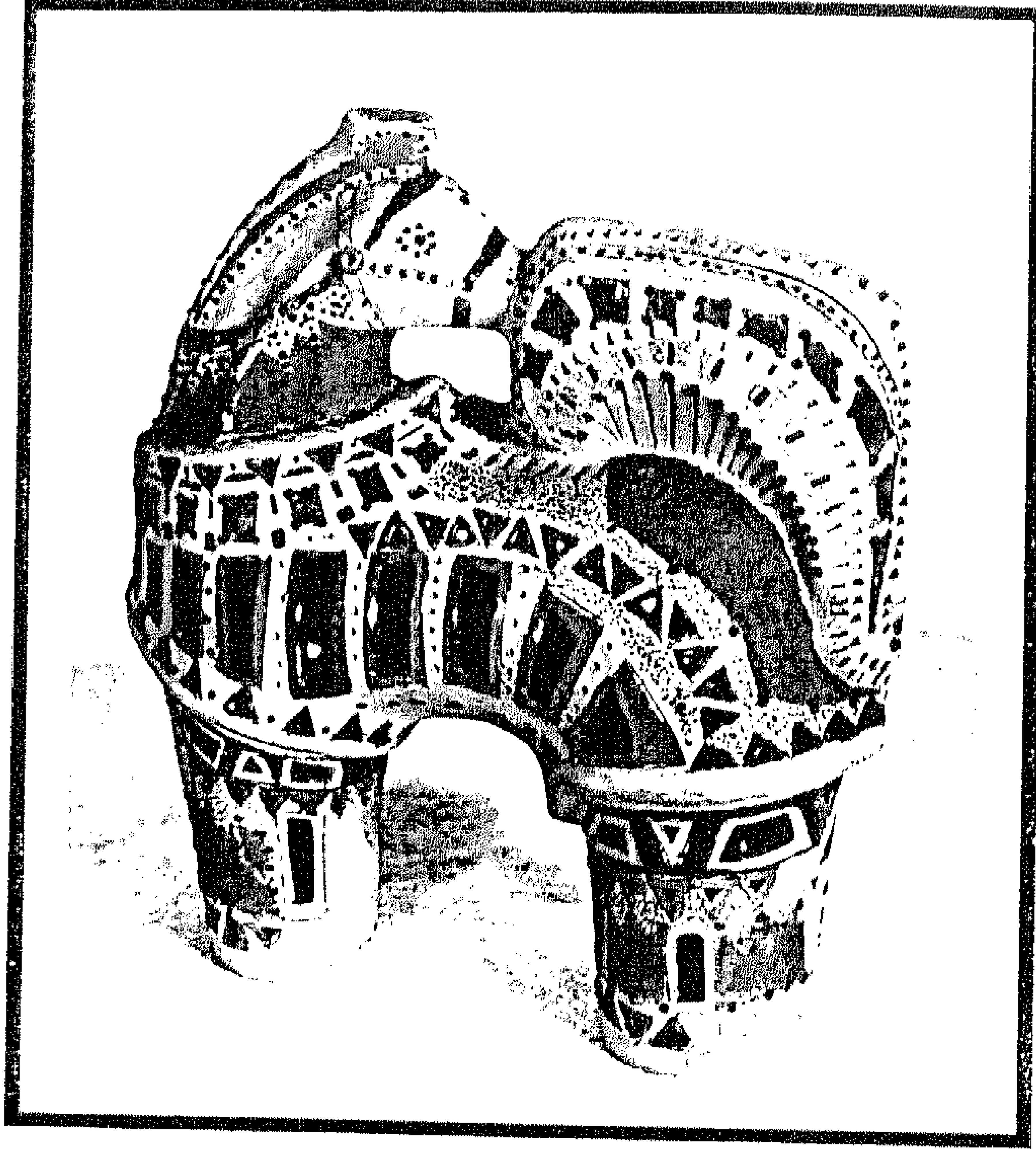
عمل « ديـــك » (٣) للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٦٢ ب)
عمل « ديــــك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (١٢٧)
عمل « ديـــــك » للفنان « سيد عبد الرسول »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٢٨)

عمل « حصـــــــــان »

للفنان « مراد كمال يوسف »

« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٢٩)

عمل « سمـــــــــــكة »

للفنان « محمد حسام الدين »

الفصل الرابع

تجربة الباحث

• تجربة الباحث :

إن أي عمل فني تشكيلي ناجح يقوم بناؤه على أساس التكوين ، وهو بدوره عبارة عن مجموعة عناصر أساسية تشترك في تشكيله وترتبط جميعها لتساهم في ابراز قيم جمالية تميزه .

فهي تمد الفنان بوسائل إبتكار للأشكال فتتلاءم مؤكدة الوحدة والتنويع والتوازن ، وكل عنصر له خصائصه الذاتية في حدوده وإمكانياته ، والفنان عليه اختيار ما يشاء منها لتلبي تعبيره وتناسب موضوعه .

وفي مجال النحت الذي يمثل تكويناً في الفراغ هناك عناصر تشكيلية تحدده من كتلة وفراغ وتناسب وملمس ... وغيرها مما يؤدي إلى عمل متناسق متكامل البناء ذو حبكة فنية واضحة .

أما في مجال النحت الخزفي فيزيد عليها عنصر اللون والملمس الحامل لإنفعالات الفنان ولمساته المباشرة إضافة لخصوصية الخامة في التنفيذ .

من هذه المفاهيم جميعاً إنطلق الباحث في تجربته العملية بتشكيلات متنوعة إتخذت العنصر الإنساني وخاصة المرأة محوراً لها ، محاولاً التوصل إلى صيغة وأسلوب خاص يتماشى ونظرته الجمالية التعبيرية الخاصة محافظاً على احترامه للخامة وإبراز إمكانياتها بلونها الطبيعي في بعض الأعمال مع التنويع في الملمس ، وباستخدام بطانات لونية في بعضها الآخر، مبتعداً عن الطلاءات الزجاجية حيث أنها لا تتناسب وطبيعة تلك التشكيلات .

ففي عمل « إيقاع » شكل (١٣٠) إتخذ الباحث من عنصر المـــــرأة تشكيلاً عمودياً ممشوقاً بأسلوب تعبيري وبحركة واضحة من خلال محور الجذع الذي اتخذ إتجاهاً مغايراً لمحور الأرجل العمودي ، وقد حاول الباحث إظهار الحركة والإيقاع المتنوع من خلال ترتيبه للسطوح والخطوط وخاصة في القسم العلوي منه بتبادل الكتـــل والفـــراغ اللذين إتخذا إتجاهات دورانية مركزية توحي بحركة مستمرة لعب القسم السفلي من العمل دوراً فيها بالإضافة لتحقيقه الإستقرار والتوازن للكتلة ككل .

وجاءت إستقامة الأرجل لتوحي بالهدوء والإتزان مبرزة الحركة العلوية ومؤكدة إمتشاق ورشاقة الشكل . مستغلاً سطح الخامة في عمل ملامس متنوعة أوجدت تدرجات لونية من خلال الظلال الواقعة عليه .

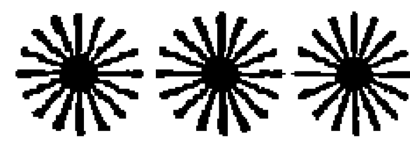
أما في عمله « تكوين » شكل (١٣١) فقد تناول الباحث المرأة بوضعية الجلوس ، بتكوين إعتمد السطوح الصريحة مشكلة كتلاً شبه هندسية متراكبة بأسلوب تعبيري محققة التنوع في الإيقاع والتناغم بين أشكاله المختلفة وملامس سطوحه المتنوعة أيضاً محدثة تدرجات لونية نتيجة تفاعلها مع الضوء ، وقد اعتمد في توازنه على الإتزان المحوري بقاعدة واسعة .

كذلك قدم الباحث تجربة أخري بعنوان « رحيل » شكل (١٣٢ آ - ب) إتجه فيها إلى التبسيط متناولاً تكويناً تعبيرياً يمثل رجلاً بلباسه الشعبي بحالة مشي إتخذ كتلة إنسيابية واحدة ، إنطلقت من قاعدة عريضة ممثلة الأقدام وتميل إلى الدقة نحو الأعلى منتهية بكتلة هندسية تشكل الرأس .

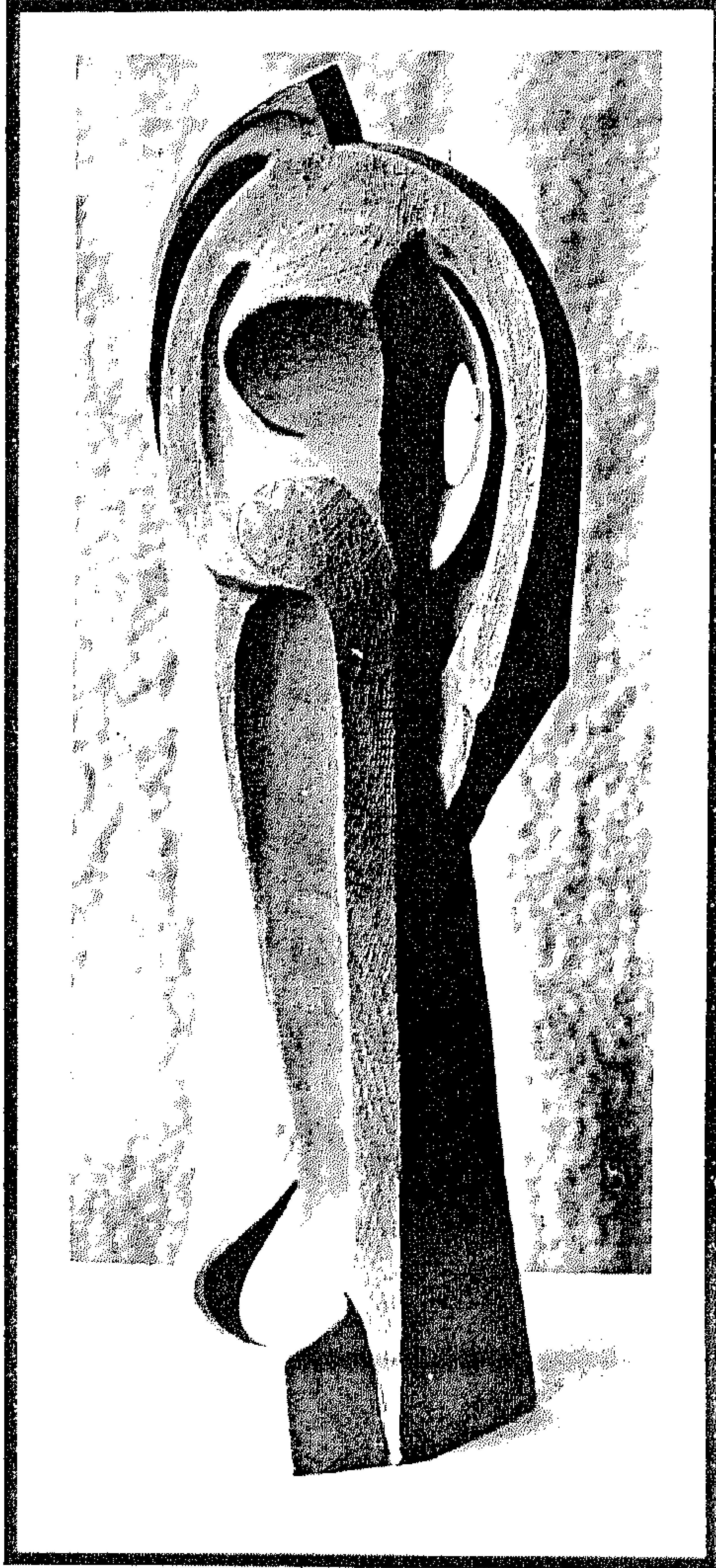
ويتداخل مع تجويفه الطولي أقواس متعاكسة توحي بعناصر بنائية تدعم هيكل الشكل وتنوع في حركته ، بالإضافة إلى الفراغ الداخلي الطولي الذي تغلغل في الكتلة محدثاً حركة وتنوع خاصة وأن العمل إعتمد السطوح الواسعة الهادئة .

أما في تجربة حملت عنوان « السلام » فقد مثلها بإمرأة تحمل بين يديها حمامة تطلقها برعاية وحنان ، وقد جاء التعبير واضحاً بتراكب السطوح والكتل ، حيث اجتمعت الذراعان مشكلة كتلة بيضوية الشكل احتوت عنصر الحمامة تداخل معها الفراغ الخلفي بأشكال ومساحات حرة صغيرة متناوية مع بعض التجاويف لتؤلف ظلالاً متنوعة ، أما الأرجل فقد اجتمعت بكتلة طولية وبحركة حققت التوازن مع القسم العلوي من العمل ، وقد حاول الباحث استخدام خامات مختلفة من الطينات ليشكل بها عنصر الحمامة مؤكداً الحركة والتناغم من خلال تنوع الألوان . شكل (١٣٣) .

وفي تجربة أخرى حاول الباحث طرق موضوع مختلف عما سبق ببناء شكل بسيط لآنية فخارية (Vase) منتظمة بطريقة الحبال ، جاعلاً فيها إيحاءً لوجه بشري بأسلوب تعبيري ، ومحركاً لسطحها بملامس واضحة . شكل (١٣٤) .



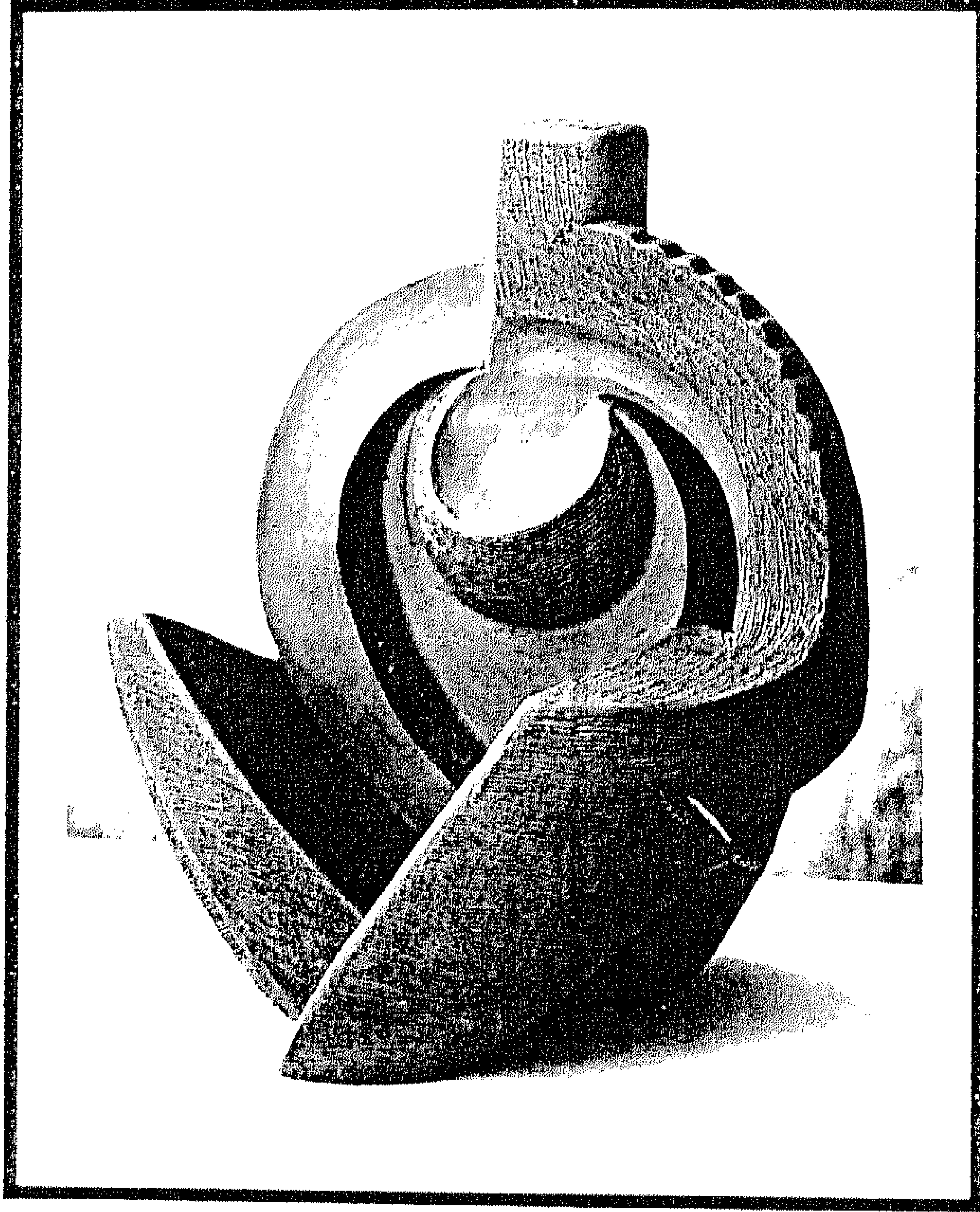
الصور الخاصة بالفصل الرابع



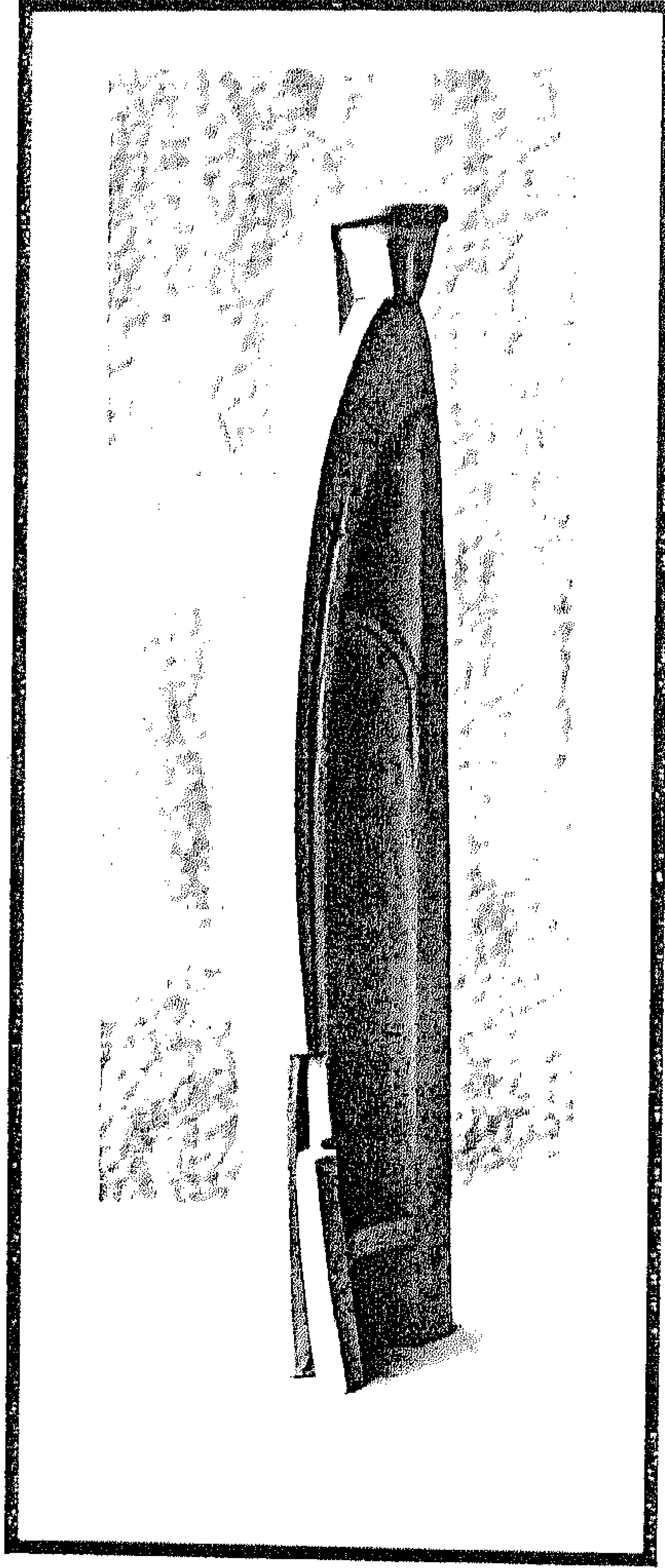
شكل (١٣٠)

عمل «إيقـــــاع»

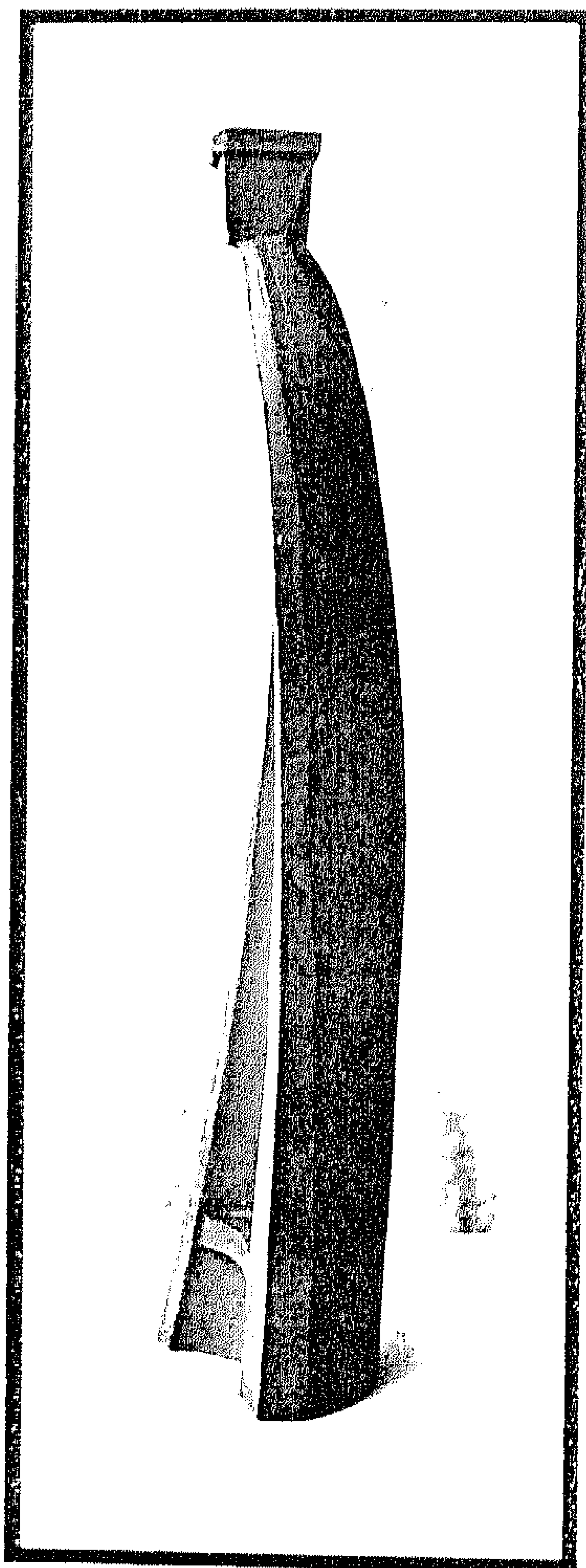
من أعمال «الباحث»



شكل (١٣١)
عمل « تكويـــــــــــن»
من أعمال « الباحث »

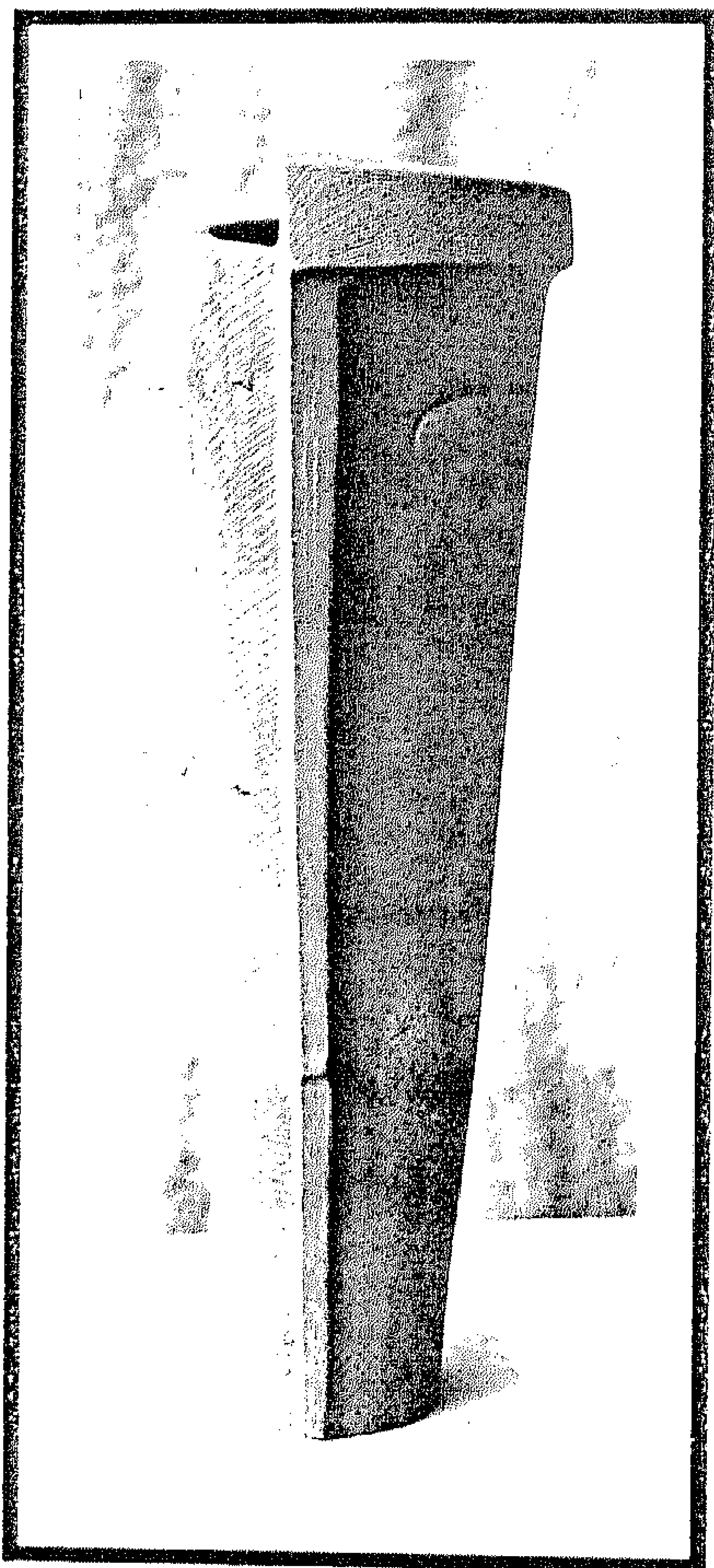


شكل (١٣٢ آ)
عمل « رحيـــــــل »
من أعمال « الباحث »



شكل (١٣٢ ب)
وجـــه جانبـي لعمـــل
« رحيـــــل »

شكل (١٣٢)
عمل «السـلام»
من أعمال «الباحث»



شكل (١٣٤)

عمل « وجـــــه »

من أعمال « الباحث »

- نتائـــج البحث .
- توصيات البحث.

• نتائج البحث :

كان النحت الخزفي أحد سبل التعبير المباشر لدى الإنسان القديم بتنفيذه أعمالاً بسيطة معتمداً فطرته التى جعلته ينتج من خلالها أعمالاً ذات قيم تعبيرية ورمزية محاولاً التعبير عن أفكاره وخواطره ، وقد استطاع الفنان المعاصر في كلٍ من مصر وسورية إكساب خامة الفخار والخزف تلك الأبعاد التعبيريةمن خلال التشكيل المدروس بعناصره وتكويناته منتجاً أعمالاً متميزة جعلت من خامة الخزف إحدى خامات فن النحت بما تحمله من قيم جمالية وتشكيلية ، وعليه :

١- في كلٍ من مصر وسورية تجارب هامة في النحت الخزفي تحمل قيماً جمالية وتشكيليه متميزة أعطتنا فكرة واضحة عن الإتجاهات الفنية في كلا البلدين وموقع الحركة التشكيلية العامة .

٢- للتقنية دور هام فى تركيب العمل الفني مما يجعلها عنصراً من عناصر التكوين النحتي .

٣- للنحت الخزفي مفهوم خاص تميز بقيم جمالية وتعبيرية من خلال عناصر التكوين التي تؤدي حواراً تشكيلياً منسجماً .

٤- لعنصري اللون والملمس مكانة خاصة ودور فعّال في أعمال النحت الخزفي بما يكسبانها من حيوية وحركة .

٥- لم يكن الموضوع في العمل الفني ذو قيمة بقدر ما للتكوين من أهمية ودور في إثارة الإنفعالات الجمالية التي تمنح الرضا النفسي للمتذوق .

• توصيات البحث :

يرى الباحث ضرورة دعم فن النحت عموماً والنحت الخزفي خصوصاً أسوة بالأعمال الفنية الأخرى ، والعمل على ترسيخ مفهوم النحت الخزفي لدى طلاب النحت لما يتضمنه من خصوصية وقيم فنية وجمالية :

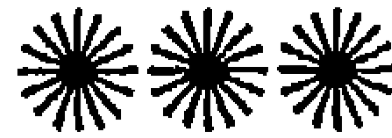
- فتح الباب وتقديم الإمكانات لمزيد من الدراسات حول هذا الموضوع تتناول التفاصيل الدقيقة فيه .

- يجب الإعداد في أقسام النحت بكلا البلدين لتجهيزات ومواد الخزف ليكون مرادفاً لقسم النحت وداعماً له ، بما فيه من خير للنحت الخزفي .

- بما أن النحت الخزفي أوجد الربط بين النحت واللون فمن الأفضل التركيز على أهمية اللون وعلاقته بالكتلة النحتية كمبدأ تدريسي لطلاب النحت بالكلية .

- ترسيخ ملتقيات أو ورشات فنية دولية تحقق الإحتكاك والمنافسة فاتحة المجال أمام تصميمات متطورة في النحت الخزفي .

- الاستعانة في أقسام النحت بخبرات إختصاصية في مجال كيمياء مواد وتراكيب الخزف بما فيه من دعم لعملية الإبداع الفني .



قائمة المراجع

- قائمة المراجع باللغة العربيــة.
- قائمة المراجع باللغة الأجنبية.

● المراجع العربية والمترجمة إليها :

١) الفرد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة : زكي اسكندر ، القاهرة ، دار الكتاب المصري ، ١٩٤٥ .

٢) أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن ، (القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) .

٣) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصورى ، (القاهرة ، نيويورك ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) .

٤) بشير زهدي : الفن السوري في العصر الهيلليني والروماني ، سلسلة تاريخ الفن في سورية ، (دمشق ، ١٩٧٢) .

٥) جيروم ستولينتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١) .

٦) حسين أيوب حسن ، وعبد الوهاب محمود مرسي : حراريات السيراميك ، (مطبوعات وزارة التربية والتعليم ، ١٩٩٧) .

٧) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ترجمة عبد الباقي محمد ابراهيم ، محمد محمود يوسف ، (القاهرة ، دار النهضة المصرية للطبع والنشر ، ١٩٦٨).

٨) سعيد حامد الصدر : مدينة الفخار ، (دار المعارف بمصر ، ١٩٦٠) .

٩) سعاد ماهر محمد : الخزف التركي ، (الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، ١٩٧٧) .

١٠) شكري عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) .

١١) صبحي الشاروني : الفنون التشكيلية ، (القاهرة ، دار النشر والتوزيع العربي ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤) .

١٢) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، (القاهرة ، دار النهضة العربية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣) .

١٣) علام محمد علام : علم الخزف ، الجزء الأول (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) .

١٤) ———— : علم الخزف ، الجزء الثاني ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) .

١٥) عبد الغني النبوي الشال : فن الخزف ، (القاهرة ، مركز النشر بجامعة حلوان) .

١٦) عفيف بهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ، (دمشق ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٠) .

١٧) ف . هـ . نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة سعيد الصدر ، (القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٥) .

١٨) قدري محمد أحمد : الإبداع ظاهرة طبيعية في فن وصناعة الخزف ، ١٩٩٩.

١٩) محمد يوسف أبو بكر : صناعة الفخار والخزف في مصر، (القاهرة، الدار المصرية للطباعة والنشر، ١٩٥٩).

٢٠) محمد أبو الفرج العش، وعدنان الجندي، وبشير زهدي : المتحف الوطني بدمشق، دليل مختصر.

٢١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، (الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨).

٢٢) محمود بسيوني : أسرار الفن التشكيلي، (القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٤).

٢٣) ميرفت حسن السويفي : اتجاهات الخزف المصري المعاصر، (القاهرة، مطابع لوتس بالفجالة، ١٩٩٥).

٢٤) هنري رياض : الفن اليوناني حتى آخر العصر الهيللينستي، (القاهرة، محيط الفنون).

٢٥) هربرت ريد : معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).

٢٦) ــــــــ : تعريف الفن، ترجمة إبراهيم إمام، مصطفى رفيق الأرناؤوطي، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٢).

٢٧) يحيي حموده : نظرية اللون ،(القاهرة ، دار المعارف، ١٩٧٩)

● المجلات العلمية :

١) أكرم قانصوه : التصوير الشعبي العربي، مجلة عالم المعرفة، العدد (٤٣)، نوفمبر ١٩٩٥).

٢) محمد أبو الفرج العش : مجلة الحوليات الأثرية السورية، المجلد السابع.

● الرسائل العلمية :

١) السيد محمد سليم : العلاقة بين فن النحت والتراث الشعبي في مصر ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » . (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان) .

٢) شعيب محمد علي شعيب : دراسة تجريبية لتحليل العلاقة المتبادلة بين متغيرات القيم الملمسية واللونية في الطباعة اليدوية ، رسالة دكتوراه «غير منشورة » ، (كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩) .

٣) صفاء عبد الرؤوف محمد : العلاقة المتبادلة للضوء واللون الواحد في الخزف ذو درجات الحرارة العالية ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) .

٤) عبير بياض : دراسة لعنصري الفراغ والضوء وأثرهما على جماليات الشكل الخزفي ، رسالة ماجستير ، « غير منشورة » ، (كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان) .

٥) لطفي حمادة : الأبعاد الإبتكارية للمواد الحديثة وأثرها على التشكيل النحتي ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة الأسكندرية) .

٦) محمدين محمد ربيع : أثر خامة الخشب في التكوين النحتي ، رسالة ماجستير « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) .

٧) محمد اسماعيل چاهين : فن النحت العالمي المعاصر وأثره على فن النحت المصري ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨) .

٨) محمد جلال حسن شحاته : القيم الجمالية في النحت الخزفي ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » . (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦) .

• قائمة المراجع الأجنبية :

1) Daniel Rhodes : Clay and Glazes for the Potter, Philadelphia Chilton Book Co, 1957.

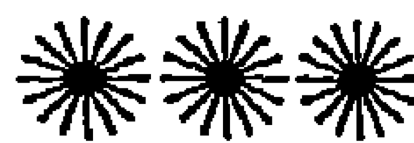
2) Elsbeth S. Woody : Hand Building Ceramic Forms, London, 1979.

3) John B. Kenny : The Complete Book of Pottery Making, Greenferg, London.

4) Krum, Josephein R. : Hand Built Pottery Pensylvania, International Text. Book Company, 1960.

5) Peter Dormer : The New Ceramics, Thames and Handson Ltd. London, 1980.

6) Said Al Sadr : Ceramics in Egypt , Translated by Thorya M. ALlam, Revised by Fawzia Al Sadr ..



ملخصا البحث

- ملخص البحث باللغة العربيـــة .
- ملخص البحث باللغة الانجليزيـة .

● مقدمـــــة :

مما لاشك فيه أن خامة الطين كانت وماتزال الأقرب ليد الفنان والخزاف ليصيغ منها ما يطلبه وما يرغب به من أشكال ضمن إمكانياتها وخصائصها في حفظ إنفعال الفنان وحمل لمساته وتأثيراته معبرة عن مشاعره بصدق وأمانة .

وإذا عدنا أدراجنا إلى حياة إنسان ما قبل التاريخ نجده وقد تناول تلك الخامة بمفهوم خاص معبراً بها عن معتقدات سحرية وأسطورية كانت تسيطر عليه وعلى فكره ، محاولاً تمثيلها بأشكال صغيرة مجسمة تعكس غايات نفسية بإمكانيات فطرية بسيطة ، كما مثل بها ما يعيش حوله من كائنات حية ، بالإضافة لتصنيعه مختلف أشكال الآنية الفخارية أو الخزفية كقطع تطبيقية تلبي حاجاته اليومية بغرض نفعي .

وفي عصرنا الحاضر إتخذ الفنان تلك الخامة ليكسبها أبعاداً جديدة من تعبيرية ورمزية وغيرها بتكوين فني يحمل من القيم التشكيلية والجمالية ما

يجعلها تصنف ضمن أعمال النحت الأخرى ، بما خضعت له من قوانين وأنظمة تشكيلية فتحت لها الأفق واسعاً لعالم ملئ بالأحاسيس والعواطف والإنفعالات مواكبة للعصر ولتطور الفنون عامة .

من هنا تم اختيار الموضوع بعنوان :

« التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية »

محاولة للتعريف بالنحت الخزفي كتشكيل فني تعبيري ، دخولاً لدراسة وتحليل أعمال النحت الخزفي والفخاري في مصر وسورية لاستخلاص ما تحمله من قيم تشكيلية وجمالية تميزها عن غيرها من الأعمال النحتية .

هذا هو المحور الرئيسي في البحث الذي تضمن ثلاثة أبواب جاء **الأول** منها بعنوان :

" مفهوم النحت الخزفي وتقنياته في مصر وسوريه عبر العصور "

وقد قسم إلى ثلاثة فصول ، تناول **الأول** منها تقنيات النحت الخزفي من طينات وألوان وطلاءات ، محاولاً تلخيص أهم صفاتها وخصائصها ؛ مما يعطي للفنان المبادئ والأسس العلمية لإنجاز أعماله بنجاح وتميز من خلال تقنيات متنوعة وهامة .

اما **الفصل الثاني** فقد بحث في الأشكال النحتية البسيطة في مصر عبر الحضارات السابقة ، وما كان خلفها من مفاهيم ومعتقدات تخص مجتمعاتهم بمحاولة للوقوف على قيمها الفنية المميزة للعصر .

كذلك تناول **الفصل الثالث** تلك التكوينات والأشكال النحتية في سوريه عبر مختلف العصور والمراحل ، والدافع خلفها وما تحمله من قيم جمالية وتعبيرية تعكس الروح الفطرية لدى منفذها .

أما الباب الثانى والذى حمل عنوان :

« القيم التشكيلية في النحت الخزفي المعاصر »

فقد تناول **الفصل الأول** موضوع الخامة وتأثيرها على العمل النحتي ، ثم اتخذ من عناصر التكوين النحتي قواعداً وقوانين درس من خلالها أعمال النحت الخزفي والفخاري المعاصرة في مصر وسورية ، لمعرفة مكانة تلك الأعمال بالنسبة لفن النحت ، منطلقاً من عناصر الخط والمساحة والكتلة والفراغ ، وصولاً إلى التناسب والتوازن والحركة والإيقاع ، مما يؤكد أنها أعمالاً معاصرة تواكب المدارس الفنية الحديثة في العالم ككل .

ثم إتخذ من عنصري اللون والملمس موضوعاً **للفصل الثاني** باعتبارهما يميزان العمل الخزفي عن غيره بما لهما من تأثيرات جمالية وتعبيرية على العمل ، وذلك من خلال دراسة أعمال خزفية من كلا البلدين أيضاً .

وجاء الباب الثالث بعنوان :

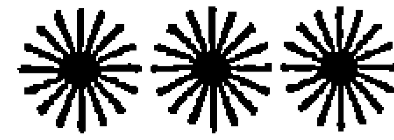
« النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية »

وتناول في **الفصل الأول** : أهم التجارب في مجال النحت الخزفي في مصر أولاً من خلال نخبة من الفنانين المصريين المعاصرين ، حتى يتسنى لنا تحليل القيم الابتكارية الجمالية والعناصر التكوينية لهذه الأعمال وما تحمله من أساليب متنوعة تختلف من فنان لآخر ، بخصوصية ومفهوم ذاتي يعكس الخبرة والتجربة الشخصية ، بالإضافة للمفهوم العام للحركة التشكيلية المعاصرة في مصر ومكانتها الثقافية والفنية ، كذلك تناول في **الفصل الثاني** مجموعة تجارب مختلفة لفنانين معاصرين من سورية تعكس مفاهيم متنوعة للنحت الخزفي ، متضمنة مختلف الاتجاهات حاملة طوابع متنوعة من محلية وعالمية ، معبرة عن الحالة العامة لفن النحت والحركة التشكيلية السورية .

أيضاً كان لبعض أعمال النحت الخزفي في مصر وسورية صلة وثيقة بالموروث الشعبي ، تناولها **الفصل الثالث** مفصلاً لها من خلال عدة محاور ، فمنها ما إتخذت من الحياة الشعبية موضوعاً لها بطرح مباشر مستخدمة زخارف وعناصر شعبية تغني العمل ، ومنها ما مثلت عناصر شعبية تلعب دوراً هاماً فى حياة الجماعة الشعبية ، وأخرى إتخذت من رموز الحياة الشعبية عنواناً لها مصهورة بأسلوب الفنان الشخصي ومفهومه الخاص ، بطرح تشكيلي معاصر تميز بقيم جمالية وتشكيلية وتعبيرية .

كما تعرض الباب في **الفصل الرابع** لتجربة الباحث العملية التي من خلالها حاول تحقيق تكوينات جمالية وتعبيرية ، عبر تناوله لمواضيع مختلفة ليتمكن من تجسيد أسلوبه ومفهومه الخاص اتجاه تلك الخامة وضمن عناصر تكوين العمل النحتي الخزفي .

" والله ولي التوفيق "



Some were extracted form the popular life and set as a direct display she used some popular of naments to enrich the work .

Some others were represented as popular things that play an important role in the life of the popular group . A Third part has been used as symbols of the folkore life as a title of its own.

The style of theartist could fuse them with his own personal style and his special nation .

This is through a structural contemporary display which had been a unique aesthetic, structural and expressive values .

The fourth branch tackled the practical researcher experience theorugh which he could represent his style, private nation towards that material and among the classes fo the structural work of pottery formation .

THANK-YOU-..

This will be through a study for pottery works in both countries as well .

<u>The Third chapter</u> came to takle the most important experiments in the field of sculpture pottery in Egypt at <u>first</u> and through selecting a contemporary group of artists so as to let us beable to analyze the aestetic values of coining and the structural pieces of these works and what they carry as different styles that would differ from one artist and another with a specialty and egotistic notion which would refect the experience and the personal experiment besides the general notion far the contemporary structural movement in Egypt its cultural and technical place.

He tackled in the <u>second</u> branch a group of different experiments for contemporary artists in Syria which reflect different notions for pottery sculpture and encompassing different tendencies uther to be local or universal.

They express the general status for sculpture art and the Syria structural movement .

Some of the pottery (Clay) sculpture works in Syria and Egypt has a relation with the inherited folklore. These have tackled in the <u>third</u> branch through different streams .

Also, so as to know the for fetched motive and what it bears as values aesthetics and expression which reflect the naive soul of the man who did it .

The second chapter which had the title the formative and structural values in the modern pottery sculpture .

First of all , Hew tacked the material and its effect on the work of sculpture .

He them made use of the sculptural formation parts as rules and lows which helped him to study the pottery and clay sculpture works that are contemporary in Egypt and Syria so as to know the place of these works regarding the art of sculpture and moving from the kine, space lump and area bits.

The result would be to find a proportion, balance, movement and rhythm. This would assure that they are contemporary works that could cope the modern artistic schools all over the world.

He could quote the colour and touch as a subject of the second chapter as they are the two imminent parts of the sculpture work more than others as they have aesthetic and expressive effects on the work .

This is my main stream in my research which included three chapters :

The First chapter came to get the titls as :

The pottery carving notion, its technicalitites in Egypt and seyria through the ages . This chapter has been divided into three branches :

The First on tackled to pottery carving as clays, colours and paints .

He tried to sum up the most important characteristics and specialties .

This gives the artist the scientific and basic principles which could help to finish his works successfully and eminently through different and important technicalities .

The second branch went through the simple carved shapes in Egypt through the previous cultures and what were be- hind them as notions and beliefs which belonged their societies. This was as a try to know their technical and eminent values of the age.

The third branch dealt with these structures and the carved shapes in Syria through the different ages and stages .

wheeling on his thought and what hovered over his thinking. He tried to represent them in the form of small felt shapes which reflect some psychologic aims which some simple and naive abilities. He also set examples for what surrounded him as lively beings . This was also some part besides what he could create shapes of cling and poteries as some applied parts he felt he needed to use in his daily life as a beneficial aim.

In our modern age; the artist used this material so as to let it create new forms of expressive and symboliconesy means of an artistic form that bears the structural and aesthetic values that makes them be classified among the other works sculpture as they have subdued to laws and structural systems. This helped to open a wider horizon for a word full of sensations feelings and effects that are caping with the age and to develop arts in general.

From this cornerstone the topic has been chosen under the title of the technical formation in pottery curving in Egypt and Syria. Here I'm doing my best to let people hnow much about the pottery caving as on artistic and expressive formation. This will help to develp deep in a study and an analysis of pottery and clay works in Egypt and Syria .

This would be with an aim to pick what the structural and aesthetic values bear which make them eminent them others of carving works.

A Research Summary

Undoubtedly; we can safely say that the clay material was and still within the reach of the artist and the pottery maker's hands which helps him to make what he needs and what he would like to form as forms. Among its capabilities and characteristics in keeping the artist's tension. It also helps him to sum up for a great space of time and place. For this we shall feel that his effects are expressive to his feelings truthfully and honestly.

So let's go back and recall to the life of the dim history; we shall see that he dealt with such material with some special nation on some magic and the beliefs which used to be over

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
SCULPTURE DEPARTMENT

THE ARTISTICAL FORMATION IN CONTEMPORARY CERAMIC SCULPTURES IN EGYPT AND SYRIA
- ANALYTICAL COMPARATIVE STUDY -

Prepared By :

SAMIR MUNIR RAHMEH

Demonstrator of Sculpture Department
Faculty of Fine Arts-Damascus University.

*This submitted to the faculty of fine Arts Helwan University
for the Fufillment of the Requirements for
Master Degree in Fine Art Sculpture Department.*

Supervision :

Prof. Dr. FAROUK IBRAHIM MOHAMMED

Professor of Sculpture Department
Faculty of Fine Arts - Helwan University

2001